
BULLETIN

DE LA

Société Française de Musicologie

SOMMAIRE

- G. de SAINT-FOIX..... Mozart disciple de Bach et de Hændel.
Ch. BOUVET..... Une lettre inédite de Mozart.
L. DE LA LAURENCIE..... Une convention commerciale entre Lully, Quinault, et
Ballard.
Léon VALLAS..... Une famille de violonistes lyonnais : les Leclair.
F. BOGHEN..... Notice sur Bernardo Pasquini (traduite par M^{lle} M. L.
Pereyra).
Documents ; Nouvelles musicologiques. — Bibliographie. — Les Périodiques.
Comptes rendus des séances de la Société.

PARIS

LIBRAIRIE FISCHBACHER

SOCIÉTÉ ANONYME

33, RUE DE SEINE, 33

1921

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

Ancien président de la Société : M. LIONEL DE LA LAURENCIE.

Président : M. JULIEN TIERSOT, Bibliothécaire honoraire du Conservatoire national de musique et de déclamation.

Vice-Président : M. ELIE POIRÉE, Conservateur honoraire de la Bibliothèque Sainte-Geneviève.

Secrétaire général : M. CHARLES BOUVET, Archiviste de l'Opéra.

Trésorier : M. CHARLES MUTIN.

Adjointe au Secrétaire et au Trésorier : M^{lle} MARIE-LOUISE PEREYRA.

Membres du Conseil :

MM. GABRIEL, Professeur à la Faculté de médecine de Paris, membre de l'Académie de médecine ; AMÉDÉE GASTOUÉ, Professeur à la Schola Cantorum ; LIONEL DE LA LAURENCIE ; HENRY PRUNIÈRES, Docteur ès lettres ; THÉODORE REINACH, membre de l'Institut ; G. DE SAINT-FOIX.

Adresser la correspondance à : M. JULIEN TIERSOT, président, 33, rue Jacob, Paris (6^e), à M. CHARLES BOUVET, secrétaire général, 4, rue Denis-Poisson, Paris (17^e), ou à M. CHARLES MUTIN, trésorier, 15, avenue du Maine, Paris (15^e).

BULLETIN
DE LA
SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

N° 9. JUILLET 1919.

COMPTES RENDUS DES SÉANCES DES 8 AVRIL ET 3 JUIN 1921
MÉMOIRES ORIGINAUX. — BIBLIOGRAPHIE

COMPTES RENDUS
DES SÉANCES DE LA SOCIÉTÉ

SÉANCE DU VENDREDI 8 AVRIL 1921.

La séance est ouverte à 16 h. 30, salle Gaveau, sous la présidence de M. Julien Tiersot, président.

Présents : M^{mes} Babaïan, Berthe Gallet, Pereyra, Pointet, Wiener-Newton, MM. Bernard, Bouvet, Brunold, Cauchie, Eugène-Rochesson, Fournier, Gariel, Griveau, de La Laurencie, Lejeune, Marchal, Pincherle, Poirée, Prat, Raugel, de Saint-Foix, J. Tiersot, Vidal.

Excusés : MM. Mutin, Van den Borren.

Le procès-verbal de la dernière séance, lu par le secrétaire général, est adopté.

Les candidatures suivantes, agréées par le Comité, sont mises aux voix et adoptées :

Membres actifs : MM. T.-J. Guéritte, secrétaire honoraire de la Société des Concerts français de Londres (membre donateur), présenté par MM. J. Tiersot et Ch. Bouvet.

P.-M. Masson, directeur de l'Institut français de Naples, présenté par MM. J. Tiersot et de La Laurencie.

Bibliothèque de l'Institut français de Naples, présentée par MM. P.-M. Masson, et de La Laurencie.

Bibliothèque municipale de la Ville de Grenoble (bibliothécaire, M. Louis Royer), présentée par MM. J. Tiersot et Ch. Bouvet.

MM. Paul Braud, présenté par MM. Ch. Bouvet et Gariel.

Gabriel Bernard, présenté par MM. Ch. Bouvet et J. Tiersot.

R. Pichard de Page, archiviste paléographe, conservateur adjoint à la Bibliothèque et archiviste de la Ville de Versailles, présenté par MM. de La Laurencie et J. Tiersot.

E.-J. Pohl, présenté par MM. J. Tiersot et Paul Vidal.

M^{me} Y. Rihouët, présentée par M. Pirro et M^{lle} Pereyra.

MM. L. Béasse, facteur d'orgues, présenté par MM. Brunold et Eugène-Rochesson.

A.-M.-D. Tessier, présenté par MM. Pirro et Brunold.

Institut de musique sacrée Saint-Léon IX, Grand Séminaire de Strasbourg, présenté par MM. X. Mathias et J. Tiersot.

Membres correspondants. — M. Henri Gagnebin, professeur au Conservatoire de Lausanne, présenté par M^{lle} Pereyra et M. Gastoué.

Bibliothèque de l'Université de Bâle (bibliothécaire, M. Ch. Bernouilli), présentée par MM. J. Tiersot et Bouvet.

New-York Public Library, présentée par MM. J. Tiersot et Gariel.

La parole est donnée par les communications suivantes à :

1^o M. L. Eugène-Rochesson : *Le Grand orgue et les organistes de l'église Saint-Maclou (de Pontoise) de 1580 à 1910 ; l'évolution de la facture française étudiée sur un seul instrument.*

Dans cette communication, résumé d'un travail prêt pour l'édition, M. L. Eugène-Rochesson montre l'intérêt que présente la possibilité d'étudier, sur le même instrument, l'évolution de la facture française de 1580 à 1877. Les plus célèbres facteurs ont en effet travaillé à l'orgue de Pontoise. M. L. Eugène-Rochesson donne leurs noms, ceux des organistes pontoisiens, ainsi que ceux des organistes parisiens qui venaient visiter leurs confrères de Pontoise. Au cours de ses recherches, M. Eugène Rochesson fut amené à constater une fois de plus que l'emploi simultané de deux orgues, l'un de tribune, l'autre d'accompagnement, est un usage bien plus ancien qu'on ne le croit généralement. On employait à Pontoise, dès 1671, « une petite et une grande orgue » ; la première se trouvait située « sur l'un des jubez

du chœur ». Rappelons que l'on trouve le pareil cas, à Chartres, dès la fin du ^{xiv}^e siècle.

2° M. Ch. Bouvet : *Une lettre inédite de Mozart*¹.

3° M. G. de Saint-Foix : *Mozart, Préludes instrumentaux (Violon, alto et violoncelle)*². Audition musicale avec le concours de MM. Ch. Bouvet, G. de Saint-Foix et Colin.

La séance est levée à 18 h. 30

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DU 13 JUIN 1921

La séance est ouverte à 16 h. 30, salle Gaveau sous la présidence de M. Julien Tiersot, président.

Présents : M^{mes} Jane Arger, Berthe Gallet, Pereyra, Rihouët, Wiener-Newton, MM. Béasse, Bonnet, Cauchie, Eugène-Rochesson, L. de La Laurencie, Nicolas, Pincherle, E. Poirée, Raugel, G. de Saint-Foix, J. Tiersot.

Excusés : M^{lle} Pointet, MM. Banès, Brunold, Gariel, Gastoué, Mutin.

Ont envoyé leur vote : MM. Banès, G. Bernard, P. Braud, Brunold, Expert, de Fleury, Gastoué, Mutin, Pirro, Tessier, G. Tiersot, P. Vidal, Bibliothèque de l'Opéra.

Le secrétaire général donne lecture des procès-verbaux de la dernière séance ordinaire et de l'assemblée générale extraordinaire du 8 juin 1920. Ces procès-verbaux sont adoptés.

Les candidatures suivantes, agréées par le Comité, sont mises aux voix et adoptées :

Membres actifs : M. Louis Brochard, professeur de musique au Lycée Pasteur et aux écoles de la Ville de Paris, présenté par M. Julien Tiersot et M^{lle} Pereyra.

M. L. Michelot, Inspecteur des Écoles nationales de musique, présenté par MM. Ch. Bouvet et L. Brochard.

M^{lle} Lucie Migevant, présentée par M^{mes} Berthe Gallet et Pointet.

Membres correspondants : M. Birger Anrep-Nordin, organiste, licencié de philosophie, Calmar (Suède), présenté par M. Julien Tiersot et M^{lle} Pereyra.

Miss Emma Davidson, à Londres (Angleterre), présentée par MM. Roy Hevin Winstone et J. Tiersot.

1. 2. Ces deux communications sont insérées dans le présent Bulletin.

Bibliothèque de l'Université de Gand (Belgique), représentée par M. Paul Bergmans, professeur d'histoire de la musique à cette Université, présentée par MM. L. de La Laurencie et Julien Tiersot.

M. Charles Bouvet, secrétaire général, présente le rapport annuel sur la situation de la Société. Il en résume l'activité au cours de l'année 1920-21. Il a été tenu sept séances et publié trois bulletins représentant un ensemble de plus de 150 pages. Sur 82 membres inscrits en mai 1920, la Société en a perdu quatre (un par décès, un par radiation, deux par démission) ; par contre, elle a admis 54 nouveaux membres. En ajoutant quelques membres de l'ancienne Section de Paris de la S. I. M. qui ont réclamé leur inscription, le nombre total des membres de la Société française de musicologie est actuellement de 131.

M^{lle} M. L. Pereyra, trésorière-adjointe, en l'absence de M. Ch. Mutin, présente le rapport sur la situation financière de la Société. Il en résulte qu'au 8 juin 1921, celle-ci, toutes dépenses antérieures réglées, a en caisse 2.558 fr. 80.

M. Julien Tiersot, président, constate le progrès accompli au cours du présent exercice, situation qui inspire toute confiance en l'existence future de la Société. Il pense que ce progrès se poursuivra par la force de son impulsion même. Sans méconnaître les difficultés que, vu les conditions de la vie actuelle, une Société telle que la nôtre doit surmonter pour assurer sa vie et son fonctionnement définitifs, il fait un nouvel appel au dévouement de ses membres pour lui amener toujours de nouveaux adhérents et il convie tout le monde au travail.

Il est procédé à l'élection de trois membres du Conseil. MM. Ch. Bouvet, A. Gastoué, et M^{lle} M. L. Pereyra, membres sortants, sont réélus.

L'ordre du jour appelle les communications suivantes :

1^o M. Ch. Bouvet : une lettre inédite de Beethoven à l'éditeur H. A. Probst, de Leipzig. — Par cette lettre, datée du 25 février 1824, Beethoven proposait au dit éditeur de publier diverses œuvres de sa composition, ajoutant que, s'il s'accordait avec lui dans cette première négociation, il pourrait lui proposer d'autres œuvres de plus grande importance, lesquelles n'étaient autres que la *Missa Solemnis*, op. 123, et la *Symphonie avec chœur*, op. 125. D'après Thayer, Probst répondit obligeamment à ces propositions. L'ensemble de la corres-

pondance donne des détails intéressants quant à la valeur marchande attribuée à ces chefs-d'œuvre du vivant de l'auteur. Finalement, bien que Probst ait accepté la plupart des conditions de Beethoven, l'affaire ne se fit pas, et les œuvres qui lui avaient été proposées furent éditées par la maison Schott.

2° M. M. Pincherle : Contribution à l'histoire de la cadence instrumentale et à l'histoire de la romance d'orchestre.

Cette communication, dont le texte sera inséré dans un prochain Bulletin, est accompagnée d'auditions données sur le violon par M. Pincherle, accompagné au piano par M. de Saint-Foix. M. L. de La Laurencie et M^{me} Gallet présentent à son sujet des observations, à la suite desquelles la séance est levée à 18 h. 15.

A la suite de l'Assemblée générale du 13 juin, le Conseil d'administration a procédé à l'élection du bureau pour l'exercice 1921-22. Ont été réélus : président, M. Julien Tiersot ; vice-président, M. Elie Poirée ; secrétaire général, M. Ch. Bouvet ; trésorier, M. Ch. Mutin ; secrétaire-trésorier adjointe, M^{lle} M. L. Pereyra.

MOZART DISCIPLE DE BACH ET DE HÆNDEL

Il n'y a pas, je crois, dans toute la carrière artistique de Mozart de transformation plus curieuse, et plus radicale, que celle que subissent sa pensée et son style au cours de l'année 1782. Depuis un an, le voici installé à Vienne : il est entré en contact avec le monde musical de la grande ville, il a la tête toute remplie de projets nouveaux ; son *Enlèvement au Sérail*, en paraissant sur la scène, va réaliser le rêve d'opéra « national » qu'il caresse depuis plusieurs années ; enivré du succès de cette première tentative, il va, quelques jours plus tard, réaliser un autre rêve non moins cher à son cœur. Tandis que le succès de l'*Enlèvement* s'affermir, dès la première représentation, pour se poursuivre pendant seize soirées d'été consécutives, Mozart, le 4 août suivant, épousait sa chère Constance ! Se figure-t-on quelle va être sur son art comme sur sa vie toute entière la répercussion de tels événements ?

On serait porté à croire que cette vie frivole, cet art léger des Viennois vont alors s'emparer de sa jeune âme ardente et enthousiaste et faire de lui, aussitôt, le musicien à la mode, tout prêt à sacrifier aux exigences d'un public facile, très apte à jouir, mais délibérément hostile à tout effort sérieux. Eh bien, non. C'est précisément le moment où Mozart va s'abandonner à une impulsion différente et très peu faite pour confirmer la théorie de ceux qui voient dans toute création d'art la manifestation logique des impressions dues aux circonstances extérieures : dès le début de 1782, la révélation des œuvres de J.-S. Bach et de Hændel sera pour lui comme un éblouissement. Au contact de cette musique plus savante, plus forte, et dont l'objet reste toujours plus haut, Mozart cherche une sorte

de compromis entre l'art des vieux maîtres de l'Allemagne du Nord et celui, plus assoupli, qu'il pratiquait lui-même jusque-là : le résultat est admirable de force et de variété. Il se traduit par les étonnantes *fantaisies* pour le piano, dont l'une, en *ut* majeur, n'est qu'un long prélude suivi d'une fugue rigoureuse, puis par des préludes, une *Suite* pour piano où défilent, à notre grand étonnement, l'Allemande, la Courante, la Sarabande de jadis¹ ; puis encore et surtout des fugues : fugue, ou plutôt morceau fugué, celui qui ouvre la *Sérénade* ou symphonie pour Haffner², laquelle n'a plus aucun rapport avec les Sérénades de Salzbourg ; fugue (ou plutôt *fugato*) l'étonnant finale du premier des six *quators* dédiés à Haydn (31 décembre 1782)³ que Mozart appellera ses six enfants ; puis la fugue en *sol mineur*⁴, sorte d'étude abstraite dont on ne sait au juste si elle fut conçue pour le piano ou pour quelqu'autre instrument, peut-être pour aucun ; la fugue inachevée en *sol* pour trois instruments non désignés⁵, une *Sonate* inachevée, elle aussi, pour piano et violon (n° 13 de l'édition Peters)⁶ débutant par un grand prélude suivi d'une fugue...

Et tout ceci aboutira l'année suivante à une œuvre réellement colossale, la Messe en *ut mineur*, qui, comme beaucoup d'œuvres élaborées par Mozart dans le grand style de Bach et de Hændel ne sera jamais achevée par lui⁷. Cette messe, cependant, a été exécutée, un an après le mariage du jeune maître, à Salzbourg, en 1783, et l'on ne sait trop dans quelles conditions, peut-être avec l'adjonction de compositions religieuses remontant à une période antérieure, pour combler les lacunes (c'est-à-dire plus de la moitié du *Credo* et l'*Agnus Dei*) de l'énorme travail. Ce qui est certain, c'est que la composition de la messe, qui a sûrement occupé Mozart pendant près d'un an (juillet 1782 à mai 1783), est due à l'accomplissement d'un vœu : Mozart avait fait la promesse que s'il obtenait de conduire sa jeune femme à Salzbourg, il ferait exécuter une nouvelle messe et que la partie de soprano serait chantée par elle. Et d'ail-

1. Köchel, n° 399.

2. Köchel, n° 385.

3. Köchel, n° 387.

4. Köchel, n° 401.

5. Köchel, n° 443.

6. Köchel, n° 402.

7. Köchel, n° 427.

leurs, écoutons le témoignage du maître lui-même. Il écrit à son père, le 4 janvier 1783 :

« Pour la messe, cela a parfaitement sa raison d'être et ne m'est pas tombé de la plume sans dessein ; je l'ai réellement promis dans mon cœur, et j'espère bien le tenir. Quand j'ai fait ce vœu, ma femme était encore souffrante, et comme j'étais fermement résolu à l'épouser bientôt après sa guérison, je pouvais facilement le faire. Le temps et les circonstances ont fait manquer notre voyage, comme vous le savez bien vous-même, mais la partition de la moitié de ma messe peut servir de preuve à la réalité de mon vœu : elle est toujours là, donnant les meilleures espérances¹. »

Mais si la résolution prise par le jeune homme au cours de la période de ses fiançailles et inscrite au fond de son cœur reste la cause première de l'existence du chef-d'œuvre, hélas inachevé, on peut bien dire que le souffle créateur de J.-S. Bach inspire l'œuvre entière encore plus, peut-être, que celui de Hændel.

Une lettre plus significative encore, datée du 10 avril 1782, nous révèle le secret de cette transfiguration du style et de la langue de Mozart. Après maints détails sur des querelles surgies dans l'intérieur de sa future belle-mère et sur le bruit qui court à Vienne au sujet de son futur emploi au service de l'empereur, Mozart termine sa lettre par ces lignes suggestives dont chacune demanderait un commentaire² :

« ... A propos, je voulais vous prier, quand vous me renverrez le rondo, de m'envoyer en même temps les six fugues de Hændel et les toccates et fugues d'Eberlin ; je vais tous les dimanches, à midi, chez le baron van Svieten..., et on n'y joue que du Hændel et du Bach. — Je me fais justement en ce moment une *collection* des fugues de Bach, aussi bien de celles de Sébastien que de celles d'Emmanuel et de Friedmann Bach..., et puis aussi des fugues de Hændel, et il ne me manque plus que celle-là. — Je voudrais faire également entendre au baron celles d'Eberlin. — Vous devez savoir déjà que le Bach d'Angleterre est mort... ; quel dommage pour le monde musical ! »³

1. Lettres de W.-A. Mozart, traduites par Henri de Curzon, p. 493.

2. *Op. cit.*, p. 448.

3. Il s'agit de Jean-Christien Bach, le dernier des fils du grand homme, l'ami et maître de Mozart (1735-1782).

Voilà donc une revue complète de l'illustre famille des Bach : nous voyons Mozart tout enivré de ses nouvelles découvertes occupé à se constituer une bibliothèque où chaque trésor musical deviendra pour lui une source précieuse et féconde d'inspirations.

Il me faut maintenant dire quelques mots de l'homme qui sert de guide principal à Mozart dans ce grand et noble domaine musical, à peu près nouveau pour lui. Ce baron van Svieten, dont il est question dans la présente lettre, est le riche Mécène viennois qui va jouer un rôle important dans l'histoire des maîtres les plus fameux de l'époque classique : n'oublions pas en effet qu'il est l'auteur, ou plutôt l'adaptateur des livrets des deux grands oratorios de Joseph Haydn, la *Création* et les *Saisons*, et que c'est à lui que le jeune Beethoven dédiera sa première symphonie. Fils d'un médecin de Marie-Thérèse qui, je crois, a donné son nom à une liqueur restée célèbre, il fit d'abord des études de droit et devint diplomate. Il représenta son pays à Berlin, de 1771 à 1778, où son goût pour le grand art de Bach et de Hændel ne fit que s'accroître et, à son retour à Vienne, en 1778, il fut appelé à succéder à son dit père en qualité de bibliothécaire de la Cour. Peu après, il se vit chargé de rédiger un programme général d'enseignement qui devait être adopté, quelques années plus tard, dans toute l'étendue de la monarchie. Chaque semaine ont lieu chez lui des séances musicales dont il confie la direction au jeune Mozart : au moindre bruit de conversation venant troubler le silence de ces augustes séances, où l'on n'entend guère que les œuvres de Bach et de Hændel, ce grand [homme sec se lève, foudroie de son regard sévère le délinquant, quelque illustre qu'il puisse être, et se rassoit, sans mot dire. Il paraît que l'effet désiré se produisait aussitôt et se renouvelait chaque fois que besoin était.

C'est évidemment lui qui a mis Mozart en contact direct avec les chefs-d'œuvre des Bach et des Hændel, et, pour les résultats que nous admirons aujourd'hui, nous lui devons certes une grande reconnaissance. Mais combien il lui a fait perdre de son temps, du temps le plus précieux, pourrait-on dire, de sa brève existence, lorsqu'il l'a chargé de réorchestrer les oratorios de Hændel ! Ce travail s'est poursuivi pendant la plus belle maturité de Mozart, entre novembre 1788 et juillet 1790. Et Mozart n'en a recueilli d'autre profit qu'une connaissance plus approfondie de ces œuvres immortelles : car il ne semble pas que notre baron ait jamais rémunéré l'énorme travail du maître.

On sent très bien que Mozart, ébloui par les trésors musicaux du baron, cherche à son tour à lui révéler les autres sources, celles où il a puisé durant son enfance et où il ne cesse de s'abreuver encore. Ce Jean-Ernest Eberlin, dont il demande les fugues à son père pour les communiquer à son protecteur, est un vieux maître qui a passé toute sa vie à Salzbourg, comme cet autre maître de Mozart, Jean-Michel Haydn, auquel il devait rester fidèle jusqu'à son dernier jour. Mais décidément, ces monuments de l'art contrapontique du Sud ne peuvent tenir auprès de ceux qui viennent d'agir si profondément sur lui et de s'imprimer en quelque sorte avec tout le poids de leur forte beauté sur sa jeune âme, et il n'est pas difficile d'apercevoir leur décisive et bienfaisante influence dans maintes œuvres de la dernière période créatrice de sa vie.

La lettre qu'il écrit à son père, le 20 avril 1782, achève de nous renseigner sur les causes premières de cette « crise » nouvelle et imprévue où, décidément, sa femme — qui n'est alors que sa fiancée — joue un rôle au moins aussi important que celui du baron van Svieten et contribue fortement à le rapprocher de l'art grandiose et sévère des maîtres anciens.

Il écrit encore à sa sœur le 20 avril 1782 :

« ... Je t'envoie, ci-joint, un prélude et une fugue à trois parties. C'est là la raison pour laquelle je ne t'ai pas répondu immédiatement. Je n'ai pu terminer plus tôt, à cause du travail laborieux qu'il faut pour écrire de si petites notes. C'est maladroitement écrit... le prélude doit venir d'abord, puis la fugue... ; mais c'est parce que j'avais déjà composé la fugue et que je l'ai écrite pendant que je méditais le prélude. Tout ce que je souhaite, c'est que tu puisses la lire, car c'est écrit bien petit, et puis, ... que cela te plaise. Une autre fois, je t'enverrai quelque chose de mieux pour le piano. — La cause de la venue au monde de cette fugue, c'est, en réalité, ma chère Constance. Le baron van Svieten, chez qui je vais tous les dimanches, m'a permis d'emporter chez moi toutes les œuvres de Hændel et de Sébastien Bach (après que je les lui ai toutes jouées). Lorsque Constance a entendu les fugues, elle en a été tout à fait éprise ; elle ne veut entendre que des fugues, mais surtout (en ce genre) celles de Haendel et de Bach. Comme elle m'a souvent entendu improviser des fugues, elle m'a demandé si je n'en avais pas encore écrit?... Et quand je lui ai répondu que non, elle m'a vivement grondé de

ne pas vouloir écrire précisément ce qu'il y a de plus artistique et de plus beau en musique, et elle ne m'a pas donné de cesse que je ne lui aie composé une fugue, ... et ainsi fut-il. — J'ai mis exprès dessus : *Andante maestoso*, afin qu'on ne la joue pas vite ; car lorsqu'une fugue n'est pas jouée lentement, on ne peut saisir nettement et clairement les entrées du sujet qui ne produit dès lors aucun effet. Avec le temps et l'occasion favorable, j'en ferai cinq autres et je les offrirai au baron van Svieten, qui a un trésor de bonne musique, très considérable, il est vrai, par sa valeur, mais très petit par le nombre... et c'est pour cela que je te prie de ne pas manquer à ta parole et de ne montrer cette fugue à personne. Apprends la et joue la par cœur : ce n'est pas si facile de jouer une fugue après une simple audition ! — Si papa n'a pas encore fait copier les œuvres d'Eberlin, j'en serai bien aise, ... car je les ai eues entre les mains et ... je ne m'en souvenais plus... mais j'ai reconnu qu'elles sont malheureusement par trop médiocres et qu'elles ne méritent vraiment pas une place entre Hændel et Bach. Tout mon respect pour ses compositions à quatre voix, mais ses fugues pour piano ne sont que des *verzetti* tirés en longueur. »

Il résulte de tout ceci qu'avant 1782 Mozart connaît surtout le contrepoint de l'école de Naples pour le chant et de Salzbourg pour les instruments, et que ce n'est que cette année là qu'il va atteindre des sommets inexplorés pour lui. Le fait est qu'il transcrit, probablement à la demande du baron van Svieten, au cours de cette même année, pour quatuor à cordes, cinq des plus célèbres fugues du *Clavecin bien tempéré* de Bach¹ (n^{os} 2, 5, 7, 8 et 9 de la 2^e partie) ; un an plus tard, au retour du jeune couple à Vienne, après le voyage à Salzbourg, Mozart réclame avec insistance à son père les fugues de Séb. Bach oubliées là-bas (lettres du 6 et 24 décembre 1783). Remarquons encore qu'il a dû les recevoir vers ce moment car, le 29 du même mois, il achève une autre grande œuvre, qui est peut-être celle où se manifeste à nous avec la plus magnifique netteté cette influence de Bach toute puissante alors chez lui : je veux parler de l'étonnante fugue en *ut* mineur pour deux pianos, qu'il transcrira plus tard pour quatuor à cordes (car il ne transcrit pas seulement pour quatuor à cordes les fugues des maîtres étrangers, mais les siennes pro-

1. C'est le n^o 404 de notre classement.

pres) et dont le caractère sauvage et abrupt reste à peu près unique dans l'œuvre de Mozart.

Tous ces faits, corroborés par les lettres des années précitées, où Mozart ne cesse pas de nous dire qu'il se nourrit à peu près exclusivement de l'art des maîtres anciens, tous ces faits avaient été signalés déjà par la grande biographie d'Otto Jahn ; ils ont été mis particulièrement en lumière, avec une richesse d'exemples inconnue jusqu'alors, dans un article du professeur E. Lewicki paru dans le *Bulletin de la Société Mozart de Berlin*, en mars 1903. Là se révèle un fait nouveau, des plus importants, et qui semble avoir passé inaperçu : c'est sur cette découverte que je me permets d'appeler l'attention aujourd'hui.

Comme nous l'avons dit, Mozart a transcrit pour quatuor à cordes cinq des fugues du *Clavecin bien tempéré* de J. S. Bach (Köchel, 405). Les autographes ont été conservés et la première page reproduite en fac-simile dans l'article de M. Lewicki. On va voir que, sans aucun doute, Mozart ne s'en est pas tenu là et que les fugues à trois parties du fameux ouvrage l'ont autant passionné que celles qui sont écrites pour quatre voix. Malheureusement, on ne signale pour les premières que des copies : l'une à la bibliothèque de Berlin, l'autre à celle des *Amis de la Musique* à Vienne, ce qui — soit dit en passant — tendrait à faire croire qu'elles ne sont pas sans avoir quelque rapport avec les séjours de van Svieten dans ces deux villes. J'ai eu l'occasion d'en étudier une troisième, moderne celle-là, à la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles.

Voici comment se présente la question que M. Lewicki n'a fait, en somme, que remettre en lumière. Le neuvième volume¹ de la grande édition des œuvres de J. S. Bach s'ouvre par une préface signée Wilhelm Rust, le fils du pianiste et claveciniste dont les œuvres ont paru récemment sous leur véritable aspect, débarrassées des étonnants commentaires musicaux et littéraires que le dit fils leur avait adjoints. A la fin de cette préface, datée d'avril 1860, Rust fait mention de quelques morceaux qui, de par leur genre, devrait appartenir à ce volume, mais qui, pour des raisons particulières, ont été laissés de côté. Ce sont : 1° une *Sonate* pour flûte traversière, violon et continuo, en *ut mineur* (qui provient de l'*Offrande musicale*) ;

1. 4^e volume de musique de chambre.

2° une *Sonate* pour deux violons et basse en *fa* qui est d'Emmanuel Bach et 3° six *Trios* pour violon alto et basse (*ré mineur*, *sol mineur*, *fa majeur*, *fa majeur*, *mi bémol majeur*, et *fa mineur*). Chaque trio se compose de deux morceaux : un *adagio* servant d'introduction à une fugue. Rust nous apprend que six de ces morceaux, c'est-à-dire 2 *adagios* et 4 fugues, sont en partie transposés et empruntés au *Clavecin bien tempéré* (1^{re} partie n° 8, transposé de *mi bémol mineur* en *ré mineur* ; 2^e partie n° 14, transposé de *fa dièse mineur* en *sol mineur* ; 2^e partie n° 13, de *fa dièse majeur* en *fa majeur*) ainsi qu'aux six grandes sonates d'orgue. Il cite, parmi les autres morceaux dont l'auteur est inconnu, les premières mesures de l'*adagio* n° 3 qui, ajoute-t-il, fait présumer de la manière la plus nette son auteur : Mozart. Quant aux autres *adagios* précédant la transcription des fugues et qui n'émanent pas de J. S. Bach, ce sont les n°s I, II, VI : et le « réviseur » de Bach affirme non moins nettement qu'ils sont *du même auteur* que le 3°, ce dont nous ne doutons pas. Nous avons constaté en outre, que les deux autres trios du recueil proviennent des Sonates d'orgue de Bach, mais nous n'avons pu jusqu'ici déterminer l'origine de la fugue qui suit l'*adagio* n° 4 ; quant à la dernière de la série, précédée d'un magnifique prélude, c'est une fugue de W. Fr. Bach, le fils aîné, la huitième et dernière des 8 fugues pour piano écrites par ce maître à Berlin en 1778 ¹.

Malgré l'absence de toute indication de provenance, l'origine de la précieuse collection n'offre plus aucun doute pour moi : elle forme un recueil constitué soit par Mozart, soit par le baron van Svieten à l'usage de Mozart, au moment où, comme celui-ci l'écrivait lui-même il se fait une *collection* (ce dernier mot en français) des fugues de Bach, « aussi bien de celles de Sébastien que de celles d'Emmanuel et de Friedmann Bach »... Et il y a d'autres exemples, dans l'œuvre de Mozart, de préfaces ainsi composées par lui pour servir de préludes à des œuvres étrangères : précisément dans la période qui nous occupe ici, nous avons, au début de nos études mozartiennes, pu établir qu'une grande symphonie en *sol majeur* ², attribuée jusqu'alors à Mozart, n'était autre qu'une grande symphonie de son vieux maître et ami de Salzbourg, Michel Haydn, composée au

1. V. Dr Martin Falck. *Wilh. Friedemann Bach*, p. 7, n° 31 du *Catalogue thématique* à la fin de la biographie.

2. Köchel, n° 444. C'est le n° 418 de notre nouveau classement.

printemps de 1783 et à laquelle Mozart a adjoint une majestueuse introduction *Adagio*, toute pareille à celle qui sert de prélude à sa symphonie contemporaine, dite symphonie de Linz. Et l'autre jour encore, en feuilletant avec émotion les précieux manuscrits de Mozart, à la Bibliothèque du Conservatoire, nous avons noté la présence d'une copie fort curieuse : il s'agit d'un prélude lent en *ré majeur*, pour orchestre, servant d'introduction à une fugue qu'un consciencieux maître de chapelle, Simon Sechter, s'est donné la peine d'achever, l'autographe du maître étant resté incomplet. Or, il ne se doutait pas que ce travail était déjà fait : car la fugue en question, ou plus exactement le *fugato*, sert de finale à une symphonie en *ré* de Michel Haydn¹. Mozart avait simplement commencé de transcrire ledit *fugato* et l'avait fait précéder, selon son habitude, d'un noble prélude servant d'introduction.

Mais nous n'en finirions pas à citer tous les exemples qui attestent le goût du jeune homme, devenu à ce moment de sa vie quasi exclusif, pour l'art des maîtres anciens. Ne le voit-on pas essayer par deux fois de transcrire pour le piano, en notation moderne, une fugue de Froberger publiée dans la vénérable *Musurgia* de Kircher, en 1650 ?²

Mozart adopte, en somme, à partir de ce moment, deux types distincts de fugues instrumentales : 1° la fugue rigoureuse où sont observées les règles du genre et qui chez lui, sûrement, provient de son contact avec des maîtres tels que Bach et Hændel (prélude et fugue pour piano en *ut majeur*, fugue pour deux pianos en *ut mineur*, etc.) et 2° le *fugato* construit tel un morceau de sonate, avec barres de reprises et parfois *Coda* (finale du premier des quatuors dédiés à Haydn et, exemple plus fameux encore parmi tant d'autres, le finale de la symphonie *Jupiter*). Nous l'avons vu transcrire pour quatuor ou trio les fugues à trois et quatre parties du *Clavecin bien tempéré* : la forme du *fugato*, où il reste inimitable, lui est venue d'un héritage plus proche. Il en a sûrement trouvé des modèles chez son vieux maître salzbourgeois, Michel Haydn, familiarisé, lui aussi, avec une forme déjà en honneur dans son pays et qu'employaient avant lui les Mathias Monn et quelques autres maîtres viennois de l'époque pré-classique.

1. Köchel, n° 291.

2. Köchel. Suppl., n° 292.

L'année 1782, une des plus significatives, sinon une des plus fécondes de toute la carrière artistique de Mozart, nous apparaît donc dominée par la haute figure de Sébastien Bach. Mozart ne négligera cependant pas les œuvres des fils du grand homme et on trouverait des signes certains de l'influence de Philippe Emmanuel dans maintes compositions de cette période, notamment les *fantaisies* ; il prélude avec une enthousiasme puissant à une fugue de Friedmann, et l'ancien ami et maître de son enfance, dont il annonce la mort dans sa lettre du 10 avril 1782, Jean Chrétien, le Bach de Londres ou, si vous voulez, le Bach italien, ne sera pas oublié lui non plus ! En effet, dans le *second* des Concertos de piano¹ mentionnés dans l'intéressante lettre que nous a révélée notre collègue, M. Bouvet², Mozart choisit pour thème de son *andante* un chant d'une sérénité quasi religieuse qui se retrouve, avec un début tout pareil, de même rythme, de même tonalité, dans une symphonie en *ré majeur* composée je ne sais à quelle date précise par « le Bach de Londres » comme l'appelle Mozart. Il y a là une sorte d'hommage discret rendu à une mémoire qui lui est restée chère et à un art qui, justement dans le domaine des Concertos de piano, lui a inspiré les premières œuvres toutes parfumées de jeunesse, qu'il a écrites dans ce genre à Salzbourg, au cours de sa vingtième année.

Mozart a donc connu un plus grand nombre d'œuvres de J. S. Bach qu'on ne le supposait jusqu'ici : il a évidemment pratiqué et étudié les 9 recueils qui avaient été publiés au XVIII^e siècle et, parmi les ouvrages inventoriés avec ses quelques pauvres meubles après sa mort, on a retrouvé la seconde partie des *Exercices de Clavecin* et le *Petit Labyrinthe harmonique* que l'on attribue au grand cantor. Il n'y a plus lieu de s'étonner : les traces de l'art de Bach et de Hændel sont faciles à relever dans toute l'œuvre de Mozart, à partir de 1782 jusqu'à la dernière année : qu'il s'agisse du choral des hommes armés au dernier finale de la *Flûte enchantée*, des *Fantaisies* pour orgue mécanique, d'une simple fugue pour piano — sans compter le *Requiem* — c'est toujours la même grâce, mais vivifiée, mais agrandie, approfondie en un mot par le contact prolongé de Mozart avec les maîtres anciens.

GEORGES DE SAINT-FOIX.

1. Köchel n° 414. — C'est le n° 383 de notre nouveau classement.

2. Voir ci-après.

UNE LETTRE INÉDITE DE MOZART

La lettre dont il va être question, écrite par Mozart, le 26 avril 1783, à l'éditeur parisien Sieber, est restée jusqu'à ce jour absolument ignorée : aucun biographe, aucune des différentes publications de la correspondance des Mozart, pas même la plus récente, qui est aussi la plus importante, celle de M. L. Schiedermayr, n'en fait mention.

Cette lettre se situe dans la période « la trentième » de l'admirable « W.-A. Mozart » de MM. Th. de Wyzewa et G. de Saint-Foix : *Vienne. — Sous l'influence des maîtres anciens et d'Emmanuel Bach*, août 1782-décembre 1783), période que vient précisément d'évoquer l'étude de notre confrère imprimée ci-dessus.

La traduction que nous donnons de cette lettre inédite de Mozart pouvait être plus élégante; nous avons cru devoir lui laisser le caractère du mot à mot. La voici :

« Vienne, ce 26 avril 1783.

« Monsieur,

« Il y a maintenant déjà deux ans que je suis à Vienne. Vous devez probablement avoir entendu parler de mes sonates pour piano-forte avec accompagnement d'un violon, que j'ai fait graver ici chez Artaria et C^{ie}, mais, comme je ne suis pas trop content de la gravure d'ici, et quand même je le serais je voudrais pouvoir de nouveau faire parvenir quelque chose à mon compatriote à Paris, alors je vous fais connaître, par la présente, que j'ai 3 concertos pour piano qui peuvent être exécutés avec tout l'orchestre, comme avec hautbois et cors, comme aussi seulement au quatuor. Artaria veut les graver, cependant, vous, mon ami, vous avez la préférence ; donc je m'en vais vous dire le prix le plus bas pour éviter les pourparlers inutiles ; vous me donnerez 30 louis d'or pour cela, et avec cela notre marché

Monzint!

vicine ca 26 April
1783

Oßund eine Woche 2 Jochen das ich in Wien bin; - für werden das
 mittelfig 177, für den unnen Braten auf Piano forte mit Begleitung
 einer Violin, welche ich hier bei Artaria und Compagnie sehr schön
 haben; - da ich aber mit dem liebgewöhnlichen nicht allzusehr zufrieden
 bin, und auch ich es nicht vermag, meinen Freund Martin im Herbst eine
 kleine Reise nach London zu machen lassen, so werde ich
 damit zu wissen das ich 3 Clavier-Concerte fertig haben, welche
 mit jungen Orchester sehr mit Ober und Horn - wie eine
 à quatuor, können producirt werden; - Artaria will sie
 allein für mein Freund, haben den Vorzug; - ich will ihnen
 alles, um alle Verbindlichkeit zu vermeiden, den jungen
 Freund sagen; - sie haben mir 30 Louis' oder das für, und demnach
 ich mich sehr dankbar. - Verbindlich ist mir sehr
 lieber eine 2 Violin, Viola und Bass - und sie die
 besten haben so viel ich ich von mir. - mit diesen bin
 ich sehr zufrieden so sehr ich. - diese 4 Quartet. von ich
 30 Louis, das ich nicht geben; - mit für von sie mit einer
 kleinen mehrer Stück und wollen, so bald ich sie
 nicht zu erhalten, so werden sie ich in Paris, eine
 kleine Reise machen, also sie, gegen der Begünstigung, einen
 selbst erhalten werden. - Verbindlich begreifen ich das

Wolfgang Ernst Meyer



Monsieur Sieber, Directeur de Musique
rue St. Honoré à l'Hotel d'Alger

Paris

est conclu. De plus j'écris maintenant 6 quatuors pour 2 violons, alto et basse, si vous voulez aussi graver ceci, je vous les donne également. Pour ceux-ci, je ne suis pas si bon marché. Ces 6 quatuors, je ne puis les donner au-dessous de 50 louis d'or. Avec cela, si vous pouvez et voulez conclure un traité avec moi, alors vous n'avez plus qu'à me répondre, moi je vous indiquerai une adresse à Paris et vous recevrez mon travail contre paiement.

« En attendant, je reste votre très soumis serviteur.

« WOLFGANG AMADEUS MOZART. »

Il en à remarquer que l'en-tête : *Monsieur, Vienne* et la date : *ce 26 avril 1783*, sont en français, ainsi que la suscription : *Monsieur, Monsieur Sieber, éditeur de musique, rue Saint-Honoré, à l'Hôtel d'Aligre à Paris*, le mot « Aligre » orthographié de façon à permettre la prononciation allemande de la dernière syllabe de ce nom.

Cette lettre met en lumière deux points assez intéressants pour l'histoire de la musique ; d'abord, la préférence marquée de Mozart pour les éditions françaises et son peu de goût pour celles de Vienne, du moins à cette époque, puis, l'importance des œuvres signalées dans ladite lettre : les concertos pour piano et orchestre, en *fa*, en *la* et en *ut*, composés en 1782 (les premiers que Mozart ait écrits dans la capitale de l'Autriche) ¹, les six sonates pour piano et violon composées, les deux premières en 1778 et en 1779 ², les quatre autres entre avril et octobre 1781, et qui venaient de paraître chez Artaria ³, l'éditeur dont Mozart est, en l'espèce, peu satisfait de la manière dont il avait gravé ces œuvres, et, enfin, la série capitale des six quatuors à cordes que le jeune maître allait présenter à Joseph Haydn « comme ses six enfants » dans une dédicace devenue célèbre ⁴.

1. Nos 382, 383, 384 du classement Wyzewa et de Saint-Foix (*Catalogue Kœchel*, nos 413, 414, 415).

2. En *ut* maj., Manheim, 11 mars 1778, n° 304, classement Wyzewa et de Saint-Foix (*Catalogue Kœchel*, 296); en *si* bémol, Salzbourg, entre le 15 janvier et le 23 mars 1779, n° 327, Wyzewa et de Saint-Foix (*K.*, 378).

3. Deux en *fa*, une en *sol*, et une en *mi* bémol, nos 364-367, Wyzewa et de Saint-Foix (*K.*, 376, 377, 379 et 380).

4. 1^{re}, en *sol*, Vienne, 31 décembre 1782, n° 391 du classement Wyzewa et de Saint-Foix (*Catalogue Kœchel*, 387).

2^e, en *ré* mineur, *id.*, juin 1783, n° 395, classement W. et de S.-F. (*K.*, 421).

3^e, en *mi* bémol, *id.*, juin ou juillet 1783, n° 410, W. et de S.-F. (*K.*, 428).

4^e, en *si* bémol, *id.*, 9 novembre 1784, n° 429, W. et de S.-F. (*K.*, 458).

5^e, en *la*, *id.*, 10 janvier 1785, n° 434, W. et de S.-F. (*K.*, 464).

6^e, en *ut*, *id.*, 14 janvier 1785, n° 435, W. et de S.-F. (*K.*, 465).

Voilà ce que Mozart destinait à l'admiration des Parisiens !

Ceux-ci, cependant, n'eurent pas la primeur des œuvres en question. Le traité proposé par Mozart parut-il draconien à l'éditeur de son choix ? Cela est possible. Toujours est-il que les concertos ne semblent pas avoir été publiés chez Sieber ; quant aux six quatuors, dédiés à Joseph Haydn, la première édition parut à Vienne chez Artaria.

L'aperçu des prix que Mozart demandait, dans la lettre qui nous occupe, pour la cession de ses ouvrages, est curieux à divers titres.

La somme de 30 louis, pour trois concertos, évaluée à 10 louis chacune de ces œuvres ; en outre, la même évaluation paraît avoir servi d'étiage dans le prix fixé relativement aux quatuors ; toutefois, pour ce groupe de compositions, Mozart, au lieu de demander 60 louis, établit une sorte de prix d'ensemble et propose 50 louis pour les six quatuors. Si l'on considère que le louis d'or valait 24 livres, on voit que Mozart voulait 720 livres pour ses trois concertos, et 1.200 livres pour les six quatuors, et, puisque la livre, il y a dix ans, représentait environ cinq fois sa valeur d'autrefois, il s'ensuit que Mozart, pour ces différents travaux, entendait toucher 3.600 francs, d'une part et, d'autre part, 6.000 francs, sommes assez considérables, qui durent faire réfléchir Sieber.

Ajoutons que, si le traité proposé ne fut pas conclu entre Mozart et Sieber, la lettre précitée n'en révèle pas moins les sentiments d'amitié qui les unissaient, et que le fait qu'Habeneck était le gendre de Sieber explique que notre lettre soit passée dans les mains des héritiers du fondateur de la Société des concerts du Conservatoire.

CHARLES BOUVET.

UNE CONVENTION COMMERCIALE

ENTRE LULLY, QUINAULT ET BALLARD EN 1680.

Il est un point de l'histoire de Lully qui ne semble pas, jusqu'à présent, avoir été suffisamment mis en lumière ; c'est celui des relations du Florentin avec l'imprimeur Ballard. Dans son bel ouvrage sur *Lully, homme d'affaires, propriétaire et musicien*, M. Radet ne dit rien de cette question et, seules, quelques lignes de Michel Brenet, insérées dans son article « Ballard » de la *Grande Encyclopédie*, prouvent que notre regrettée collègue avait eu connaissance de tout ou partie de l'acte que nous allons étudier, acte qui touche au sujet de la *Librairie musicale aux XVII^e et XVIII^e siècles* sur lequel elle a laissé d'importants travaux.

La collection d'autographes du Conservatoire renferme, au dossier Lully, une convention passée le 26 décembre 1680 entre Lully, Quinault et l'imprimeur Ballard, dont les trois signatures se lisent au pied de l'acte¹. Cet intéressant document provient du précieux fonds Malherbe ; en voici les passages essentiels :

« Furent présents M^{re} Jean-Baptiste Lully, Escuier, compositeur
« de la musique de la Chambre du Roy, demeurant rue Sainte-Anne,
« paroisse Saint-Roch, d'une part, M^{re} Philippe Quinault, conseiller
« du Roy, auditeur ordinaire en sa chambre des comptes, demeurant
« Isle Notre Dame et paroisse Saint-Louis, d'autre part, et sieur Chris-
« tophe Ballard, seul imprimeur du Roy pour la musique, demeurant
« rue Saint-Jean de Beauvais, paroisse Saint-Etienne du Mont, encore
« d'autre part.

1. Cette pièce nous a été obligeamment communiquée par M. J. Tiersot.

« Lesquelles parties ont fait entre elles sous convention de ce qui
« ensuit : c'est à savoir que le dit Ballard imprimera, à l'exclusion
« de tous autres, le ballet du Roy intitulé *Le Triomphe de l'Amour*
« qui se doit représenter incessamment devant Sa Majesté, dont le
« sujet et les vers ont esté faits par ledit sieur Quinault, et la musique
« composée par le dit sieur Lully, laquelle impression sera *in quarto*
« à l'ordinaire, conformément à l'impression des opéras.

« A l'effet de laquelle impression, ledit sieur Lully subroge ledit
« Ballard en son privilège qui luy a esté accordé par lettres patentes
« de Sa Majesté au mois de septembre 1672, et pour le tems qui
« reste d'iceluy y porté, laquelle subrogation le dit sieur Quinault
« a aussy consentye à son esgard — pour la despense de laquelle
« impression sera païé audit sieur Ballard par les dits sieurs Lully
« et Quinault et chacun par tiers, à sçavoir, pour une rame de papier
« bland, cinq livres, pour l'impression et composition d'icelle music-
« que, trois livres; aussy pour chacune desdites rames, et pour la
« relieure en papier bland¹, six deniers pour chacun livre, et à l'es-
« gard de la relieure en papier marbré à l'ordinaire, huit deniers
« pour chacun livre, et² quant aux livres où il y aura du ruban²,
« ledit ruban sera fourni par toutes lesdites parties, chacun par
« tiers.

« Et contribueront sur ce pied à toutes lesdites despences, sçavoir :
« un tiers par ledit sieur Lully, autre tiers par ledit sieur Quinault,
« et pour l'autre tiers, demeurera confus en la personne dudit sieur
« Ballard. Comme aussy recevront et partageront esgalement et par
« tiers à leur proffit tout ce qui proviendra de la vente et débit des-
« dits livres, tant chez le Roy qu'en l'académie dudit sieur Lully,
« boutique dudit sieur Ballard, et autres lieux, suivant le prix, sçavoir :
« chez le Roy, suivant ce qui en sera réglé, et en l'académie, bou-
« tique dudit sieur Ballard et autres lieux sur le pied de 30 sols pour
« chacun livre, sans qu'il en puisse estre vendu et débité aucuns de
« l'impression dudit Ballard qu'ils ne soient paraphez dudit sieur
« Lully, ou de quelqu'autre par luy commis à cet effet, soubz la peine
« portée audit privilège dudit sieur Lully, à laquelle ledit Ballard
« s'est soubzmis par les présentes.

1. C'est-à-dire broché.

2. On fait vraisemblablement allusion ici aux sillots.

« Quant à la musique tant du susdit ballet du *Triomphe de l'Amour*
« que de tous les opéra et ballets, elle sera pareillement imprimée
« par ledit sieur Ballard, à l'exclusion de tous autres. »

Ballard s'engage ensuite à fournir à Lully 750 exemplaires de la partition et demande 8 livres par feuille pour leur impression. L'acte insiste sur l'obligation qui incombe à l'imprimeur de ne vendre que des exemplaires portant le paraphe de Lully :

« Et où il s'en trouveroit de l'impression dudit sieur Ballard vendus
« et débitez sans estre parapez comme il est ci-devant dit, ledit
« Ballard encourra la peine portée par ledit privilège dudit sieur
« Lully. »

Puis, les parties, pour l'exécution de la convention ci-dessus, font élection de domicile « ès maisons où elles sont demeurantes ». L'acte fut signé en la maison de Lully, rue Sainte-Anne, le 26 décembre 1680, avant midi.

Nous donnons ci-après le fac-simile des signatures de Lully, Quinault, et Ballard.

Il s'agit donc d'une convention tendant à subroger Christophe Ballard dans le privilège reçu par Lully le 20 septembre 1672, privilège aux termes duquel le surintendant pouvait faire imprimer toute sa musique par un imprimeur de son choix, avec défense à tous autres libraires, imprimeurs ou colporteurs d'imprimer ou de vendre des ouvrages de lui sans son exprès consentement.

Le privilège de Lully étant valable 30 ans, expirait le 20 septembre 1702, de sorte que la subrogation consentie en la faveur de Christophe Ballard portait sur les 22 années allant de 1680 à 1702.

Le représentant des Ballard qui figure dans cet acte était le fils de Robert Ballard, deuxième du nom, dont la famille remontait au xvr^e

siècle, et dont la généalogie a été retracée par M. Bouvet à la fin de son livre sur les Couperin¹.

Depuis Robert Ballard, premier du nom, cette dynastie d'imprimeurs se trouvait pourvue de la charge de « seul imprimeur de la musique de la chambre, chapelle et menus plaisirs du Roy » ; chacun de ses membres était maintenu par des lettres patentes, dans la fonction paternelle, et c'est ainsi que Christophe Ballard avait été confirmé dans les prérogatives de sa famille par lettres de Louis XIV en date du 11 mai 1673.

La convention de décembre 1680 intervient à propos de la publication du ballet du *Triomphe de l'Amour*, divertissement dont l'affabulation et les vers chantés étaient de Quinault, et qui fut dansé devant le roi pendant l'hiver de 1681. Dès le mois de décembre 1680, le *Mercure galant* annonce de grands préparatifs pour une mascarade qui devait être donnée à Versailles, le jour de la Saint-Hubert ; mais la maladie du Dauphin ayant obligé de reculer la représentation, le *Triomphe de l'Amour* parut seulement le 21 janvier 1681, à Saint-Germain. Si Benserade n'avait pas travaillé aux paroles chantées du ballet, du moins, les vers adressés aux personnages étaient-ils de sa façon, et le poète « savait la cour mieux qu'homme du monde² ».

Après les représentations de la cour le *Triomphe de l'Amour* passa à l'Opéra le 10 mai avec des machines dues au Bolonais Rivani, et qui, rapporte le *Mercure*, attiraient tout Paris au nouveau spectacle³.

Ce ballet présente une particularité des plus intéressantes et fait époque dans l'histoire de la danse théâtrale, car, pour la première fois, on vit des femmes danser au cours de ce divertissement ; c'étaient M^{lles} Subligny et Fontaine, et dès le mois de mars 1681, le *Mercure galant* révélait cette sensationnelle innovation : « Comme plusieurs femmes de qualité, écrit-il, dançoient à la Cour dans ce ballet, M. de Lully a choisi beaucoup de filles afin de remplir les [mesmes] Entrées. Ainsi, on peut s'assurer qu'on verra sur son théâtre une nouveauté toute singulière⁴. » Les femmes de qualités auxquelles le journal fait allusion étaient la dauphine, la toute jeune M^{lle} de Nantes,

1. Charles Bouvet. *Une dynastie de musiciens français : les Couperin*, Notes annexes, III. Les Ballard, pp. 289-290.

2. *Mercure galant*, janvier 1681, pp. 190-195.

3. *Ibid.*, mars 1681, pp. 33-35.

4. *Mercure galant*, mars 1681, p. 35.

experte en l'art de la danse et habile joueuse de castagnettes, la princesse de Conti, etc.

Ainsi qu'on l'a vu plus haut, la convention de décembre 1680 répartit par tiers entre les trois signataires les frais et les bénéfices des publications d'ouvrages lyriques, car elle ne s'applique pas au seul *Triomphe de l'Amour*, mais bien à tous les opéras et ballets de Lully. Elle fournit de curieux renseignements sur le coût du papier et le prix de la main d'œuvre en l'an de grâce 1680. Une rame de papier blanc ne coûte que 5 livres, et les frais d'impression de cette rame ne s'élèvent qu'à 3 livres! Quant à la reliure, c'est une dérision : 6 ou 8 deniers par volume! Une clause de l'acte stipule qu'au cas où Ballard vendrait des exemplaires du *Triomphe de l'Amour* non paraphés par Lully, il deviendrait passible des pénalités énoncées dans le privilège accordé au Florentin, en septembre 1672, c'est-à-dire d'une amende de 10.000 livres et de la confiscation des exemplaires contrefaits.

Si maintenant, on recherche dans les bibliothèques parisiennes les éditions les plus anciennes des opéras et ballets de Lully, on constate que, dans leur grande majorité, ces éditions sont postérieures à 1680; elles semblent donc résulter de la convention passée entre Lully, Quinault et Ballard à la fin de cette année, convention qui, par conséquent, marque une date dans l'histoire de l'édition musicale.

Voici en effet la liste des éditions les plus anciennes des œuvres de Lully que possèdent nos bibliothèques publiques¹ : *Isis** (Ballard, 1677. Bib. de l'Arsenal), *Bellérophon** (Ballard, 1679), *Proserpine**, (Ballard, 1680. Bib. nat.), *Triomphe de l'Amour* (Ballard 1681), *Persée** (Ballard, 1682), *Phaëton** (Ballard, 1683), *Amadis* (Ballard, 1684. Bib. nat.), *Roland** (Ballard, 1685), *Acis et Galathée** (Ballard, 1686. Bib. nat.), *Armide* (Ballard, 1686), *Thésée** (Ballard, 1688), *Atys** (Ballard, 1689), *Alceste* (Baussen, 1708), *Cadmus* (Ballard, 1719), *Psyché* (Ballard, 1720).

Exception faite pour *Isis* et *Bellérophon*, les premières éditions des opéras de Lully conservés dans les bibliothèques de Paris paraissent donc après 1680, et sur 7 ouvrages lyriques du Florentin représentés avant cette année (*Cadmus*, *Alceste*, *Thésée*, *Atys*, *Isis*, *Psyché*,

1. Les astérisques placées après les titres des pièces indiquent les premières éditions.

Bellérophon), 5 ont des éditions qui lui sont postérieures. Pour *Isis* et *Bellérophon*, Lully avait traité avec Ballard, mais ces conventions ne contenaient pas de clause de subrogation de l'imprimeur à son lieu et place, et c'est cette dernière particularité qui confère à l'acte de 1680 son importance historique.

Si les relations de Lully avec Ballard semblent être demeurées pacifiques, il n'en fut pas de même de celles que son second fils, Jean-Baptiste, abbé de Saint-Georges-sur-Loire et de Saint-Médard, entretenait avec le fils de l'imprimeur. En 1696, Jean-Baptiste obtenait la charge de surintendant de la musique du roi, vacante par la mort de J.-B. Boësset, et la conservait jusqu'en 1719. Mais, comme, après la mort de Lully père, son privilège du 20 septembre 1672 avait été partagé entre sa veuve et ses enfants, dont quelques-uns, Louis Lully, par exemple, vendirent leur part, Jean-Baptiste, mécontent de la portion qui lui était échue, entreprit de frustrer ses cohéritiers. Telle est du moins la version, sans doute tendancieuse, qu'expose un factum de Ballard conservé dans la collection Anisson-Duperron¹. A la suite de ses intrigues, rapporte le factum en question, Lully obtint, le 22 avril 1707, un nouveau privilège pour l'impression des ouvrages de son père ; puis, il s'en prit ouvertement aux lettres patentes de Ballard, et le fit assigner le 2 mai 1707 devant le Conseil privé pour s'entendre dire que, faute par lui d'acquiescer à ses demandes, il serait permis à lui, J.-B. Lully, de se procurer des caractères de musique et de faire imprimer les opéras dont il détenait le privilège.

Il exigeait aussi que Ballard abandonnât tous les ouvrages commencés afin d'imprimer deux de ces opéras dans le reste de l'année courante, et cela, au prix de 10 livres la feuille, alors que le prix ordinaire était de 12 livres.

A la sollicitation du sieur Thiersault², beau-frère de J.-B. Lully, une transaction intervint, le 4 juin 1707, qui prescrivait à J.-B. Lully et à Ballard de parapher les 750 exemplaires de *Proserpine*, mis en vente³. Mais J.-B. Lully ne tarda pas à recourir à de nouvelles chi-

1. Le factum dont il s'agit ici, est de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, fils de Christophe.

2. Pierre Thiersault de Mérencourt, qui avait épousé Marie-Louise Lully en 1689.

3. *Factum pour Christophe Ballard... contre Jean-Baptiste Lully, surintendant de la Musique du Roy*. Ms. 22082. Bib. nat. (7).

canes ; il fit détourner par son valet des exemplaires non paraphés, et soutint que Ballard n'était qu'un fripon, puisqu'il avait tiré un plus grand nombre d'exemplaires que celui dont on était convenu, et qu'il faisait vendre à son préjudice les exemplaires supplémentaires. Enfin, il provoqua la saisie des exemplaires non paraphés¹.

Toujours est-il que, le 11 juin 1708, le Conseil privé cassait et annulait les procès-verbaux de saisie dressés à la requête de Lully les 19 et 28 janvier 1708, ordonnait que la transaction de juin 1707 serait exécutée dans sa forme et teneur, et défendait à Lully de faire vendre ses opéras par une autre personne qu'un imprimeur ou un libraire. Jean-Baptiste se trouvait donc débouté de ses prétentions ; par contre, l'arrêt du Conseil le déchargeait de l'amende qu'il avait encourue².

Telles sont brièvement résumées les diverses péripéties des relations de Lully père et fils avec les Ballard.

L. DE LA LAURENCIE.

1. Les mss. 22072 et 22074 de la Bib. nat. contiennent les diverses pièces de ce volumineux procès dont Jules Ecorcheville a transcrit les détails les plus piquants dans un article intitulé : *Lully gentilhomme et sa descendance*, inséré dans la revue *S. I. M.* du 15 juin 1911, pp. 20 à 24.

2. Ms. 22072 (10) : *Arrêt du Conseil d'État privé... réglant le différent entre Lully et Ballard*, Versailles, 11 juin 1708.

UNE FAMILLE DE VIOLONISTES LYONNAIS : LES LECLAIR ¹

Cette famille de violonistes appartient en quelque sorte à M. Lionel de la Laurencie qui a consacré d'importantes études à deux de ses membres. Mon éminent collègue me pardonnera certainement d'empiéter sur son domaine d'érudition et de compléter les données que l'on possède sur cette tribu musicale lyonnaise.

ANTOINE LECLAIR. — Le chef de la famille était Antoine Leclair dont certains auteurs imaginatifs ont voulu faire un musicien de Louis XIV. En réalité, il exerçait à Lyon la profession de maître passementier. Cultivant la musique comme art d'agrément, il crut pouvoir tirer profit de son talent d'amateur, et, sans abandonner son métier ordinaire, il s'enrôla dans le groupe symphonique que l'on réunissait chaque année, le 8 août, pour accompagner le motet traditionnel de la fête religieuse dite du « Vœu du Roi ». Dans cet orchestre, assez nombreux pour accueillir toutes les bonnes volontés (vingt-cinq à trente violons, cinq sonneurs de flûte, hautbois et basson), il tenait une des parties de « basse de symphonie », c'est-à-dire qu'il était à l'un des pupitres de remplissage où s'asseyaient les plus médiocres

1. I. *Archives de Lyon*. a) *Archives municipales* : Registres d'état-civil des paroisses de La Platière, Sainte-Croix, Saint-Nizier, Saint-Paul, Saint-Pierre et Saint-Saturnin ; Délibérations consulaires (série BB) ; Archives de l'Académie du Concert. b) *Archives départementales du Rhône*. c) *Archives notariales* : Minutes de M^{rs} Dalier, Perrin, Vernon. d) *Archives hospitalières*. e) *Bibliothèque de l'Académie du Concert* (conservée en partie dans la Bibliothèque de la ville de Lyon). f) *Petites Affiches*, gazette, années 1762, 1766, 1767, 1768.

II. a) *Archives municipales de Besançon* (délibérations de 1732, p. 174). b) *Archives municipales de Moulins* (registre 400). c) *Archives départementales du Puy-de-Dôme* (C. 7061).

instrumentistes. On le trouve, fidèle à son poste, porté sur les différentes listes des symphonistes des années 1727, 1728, 1729, 1732 et 1735 ; il figure aussi en 1732 parmi les dix-sept maîtres à danser qui s'unirent alors pour s'opposer à certains de leurs collègues partisans d'une corporation musicale. Le père Leclair s'était marié, le 8 janvier 1695, en l'église Saint-Nizier, avec Benoîte Ferrier. Peut-être sa femme fut-elle aussi musicienne, car en 1727 et 1728, on trouve sur l'état de l'orchestre le nom de M^{me} Leclair en tête des « violons des symphonies », mais il est plus probable qu'il s'agit là d'une de ses filles. Antoine Leclair eut huit enfants, tous baptisés à Saint-Nizier : Jean-Marie l'Aîné né le 10 mai 1697, Jeanne née le 5 mai 1699, Françoise née le 29 août 1701, Jean-Marie le Second né le 23 septembre 1703, François né le 30 août 1705, Antoinette née le 26 décembre 1708, Pierre né le 16 novembre 1709, Jean-Benoît né le 25 septembre 1714. Six d'entre eux se destinèrent à la musique et devinrent violonistes.

J.-M. LECLAIR L'AÎNÉ. — Le premier s'illustra comme compositeur et virtuose. Les débuts de sa carrière furent tout différents de ceux que lui attribue Fétis. Comme l'a montré M. L. de la Laurencie, il n'y a guère place dans sa jeunesse pour un séjour à Rouen où le futur violoniste aurait été engagé comme danseur. Il resta vraisemblablement à Lyon jusqu'à sa vingt-cinquième année. Du moins, dès l'âge de dix-sept ans il était maître passementier, titre que l'on n'acquerrait pas sans un apprentissage sérieux et dont il se pare lors de son mariage en 1716. Cependant, il étudiait et la danse et le violon, et dès cette même année il figure dans la troupe de l'Opéra de Lyon. Il se maria une première fois, le 9 novembre 1716, en l'église Sainte-Croix ; son contrat avait été reçu par M. Hugues Delorme le 20 juillet précédent : il épousait une de ses camarades du personnel théâtral Marie-Rose Casthanié. En 1722, il s'en fut à Turin où il exerça les fonctions de danseur et de maître de ballet. Dès lors, il ne revint à Lyon qu'en passant : il prit part probablement à quelques-unes des exécutions musicales lyonnaises du « Vœu du Roi », car l'état des symphonistes mentionne, à la tête des violons d'accompagnement, le sieur « Leclair » en 1728 et 1732, et « Leclair l'aîné » en 1735 ; on le retrouve à Lyon de loin en loin pour certaines cérémonies familiales comme, le 17 juillet 1751, le baptême d'un fils du musicien Legoux.

JEANNE LECLAIR. — La première fille d'Antoine Leclair, Jeanne, exerça la profession de maîtresse de musique et semble avoir achevé son existence d'une façon assez retirée. Peut-être est-ce elle qui jouait du violon en 1727 et 1728 sous le nom de « M^{me} Leclair ». Toujours est-il que, dès l'année 1751, lorsque le 15 avril elle fit rédiger par le notaire Dalier son premier testament, elle se disait pensionnaire dans la communauté de la Propagation de la Foi, dans la paroisse Saint-Paul. L'année suivante, quand elle sollicita et obtint le titre de bourgeoise de Lyon, puis le 3 septembre 1761 et le 10 septembre 1762, dates de nouveaux testaments, elle habitait à la même adresse. Elle possédait quelque bien : elle avait acquis à la Guillotière une maison, un jardin et une vigne, mais en 1762 elle perdit une partie de sa petite fortune.

J.-M. LECLAIR LE SECOND. — Jean-Marie le Second est le violoniste que tous les auteurs ont prénommé Antoine Rémi jusqu'au jour où Michel Brenet en a, dans son livre des *Concerts en France*, rétabli les véritables prénoms. Il passa son existence presque entière dans sa ville natale. Son talent était assurément remarquable puisque, s'étant installé de bonne heure à Besançon, il obtenait du Consulat de cette ville, le 14 juillet 1732 — il avait alors vingt-huit ans — une pension de cent cinquante livres par an. Peu après, il recevait des Echevins bizontins une proposition très avantageuse pour l'engager pendant toute sa vie en qualité de premier violon dans leur Académie de musique. Alors, le Consulat lyonnais, qui, auparavant avait « éprouvé pendant plusieurs années sa capacité dans ce genre de talent », lui écrivit, au mois de décembre 1732, « pour lui représenter le dessein qu'il avait de le rappeler dans sa patrie et de l'y conserver en lui assurant dès à présent une pension viagère pour contribuer à sa dépense annuelle. » A cette offre Leclair répondit « d'une manière fort convenable » et revint à Lyon. Fort heureux d'être, dans des conditions si honorables, « rendu à sa famille et à sa patrie », il s'installa aussitôt comme professeur à Lyon et prit la première place à l'orchestre du théâtre et du Concert. Le 17 juillet 1733, on l'inscrivit pour une rente viagère de trois cents livres « à la charge de rester attaché au service de la Ville et de l'Académie des Beaux-Arts, tant qu'elle subsistera, en convenant de ses appointements avec MM. les Officiers, comme aussi de continuer à donner

ses soins pour l'éducation des enfants de la Ville, et même des étrangers, dans l'art de jouer du violon dont il a acquis une connaissance parfaite et qui peut lui être aussi utile dans la ville de Lyon que partout ailleurs ».

Dès lors, toute la carrière de Jean-Marie Leclair le Second (souvent appelé Leclerc) se fit paisiblement à Lyon. En 1741, il reçut une nouvelle consécration officielle sous la forme d'une délibération municipale, rédigée avec grand éloge, augmentant de deux cents livres sa pension annuelle.

Grand personnage dans la vie artistique lyonnaise, Jean-Marie Leclair le Second semble avoir été un artiste modeste. Il n'imita pas certains de ses confrères qui, à tout propos, faisaient insérer des réclames personnelles dans les *Petites Affiches* où son nom n'apparut que rarement : le 9 et le 23 décembre 1762, alors qu'il cherchait à vendre un clavecin d'occasion, et le 22 juillet 1767, pour annoncer qu'il met en vente des exemplaires d'un arbre généalogique de l'harmonie dû à Vial, de Paris, son neveu probablement. Il composa avec succès : le Concert exécuta deux de ses œuvres importantes, *Diversissement champêtre* et le *Rhône et la Saône*, dont le livret est dû à Dubruit de Charville ; il fit entendre toute une série de ses compositions et notamment en 1768 une symphonie (2 mars), des ariettes à grande symphonie (13 juillet, 7 septembre, 23 novembre) un motet (14 décembre). De plus, il publia un livre de sonates à violon seul avec basse, et un de sonates à deux violons ou dessus de viole sans basses, œuvres fort estimables dont M. de la Laurencie a rappelé le souvenir et analysé les particularités musicales et techniques. Le brillant violoniste lyonnais fut un homme rangé : il amassa une jolie fortune dont une partie fut placée à l'hospice de la Charité. Marié, le 25 janvier 1748, en l'église Saint-Pierre, il eut deux enfants, un garçon et une fille, baptisés à la Platière le 27 avril 1749 et le 10 mai 1751. Il mourut à l'âge de soixante-quatorze ans, le 30 novembre 1777, et fut enterré le lendemain dans le cimetière de la paroisse Saint-Paul.

FRANÇOIS LECLAIR. — Sur le troisième fils d'Antoine Leclair, c'est-à-dire François, nul renseignement artistique. Musicien de profession il avait trente ans quand, le 19 mars 1835, il épousa une veuve. Le 15 novembre 1750, dans l'étude du notaire Perrin, il versa à la ville de Lyon trois mille livres en échange d'une rente perpétuelle de

cent cinquante livres. Légataire universel de sa sœur Jeanne, il la choisit aussi comme légataire universelle, et, dans son testament reçu par M^e Dalier le 16 août 1731, il laisse une petite somme d'argent à chacun de ses frères et sœurs.

PIERRE LECLAIR. — Pierre Leclair, aussi symphoniste, se maria à Saint-Pierre, le 30 janvier 1730, avec la fille d'un paumier; il eut un fils, baptisé à Saint-Nizier le 30 octobre 1730. Cité parmi les « violons des chœurs » qui jouèrent au « Vœu du Roi » en 1727, 1728 et 1729, il prit vraisemblablement part à cette fête au cours des années suivantes, notamment en 1735 où trois fils Leclair sont portés sur l'état de symphonistes : Leclair l'ainé, Leclair cadet, et « Leclair cadet troisième ». Témoin, en 1745, du mariage du musicien Fauvelet de Viller, il mourut le 2 avril 1782 et fut enterré, le lendemain, « par charité », à Saint-Nizier.

JEAN-BENOÎT LECLAIR. — Le dernier musicien de la famille Leclair, c'est le plus jeune enfant, Jean-Benoît. Comme son frère Jean-Marie le cadet, il quitta Lyon de bonne heure, mais, comme lui, pour y revenir presque aussitôt. Le 16 août 1736, à l'Académie de musique de Moulins (fondée le 6 juin précédent sur l'initiative de Pallu, futur Intendant du Lyonnais) il fut reçu comme symphoniste : « Le sieur Le Clerc et sa femme étant arrivés de Lyon, se sont présentés, rapporte le procès-verbal; ils ont donné des preuves de leur capacité en musique; le Conseil particulier les a reçus à raison de six cents livres par an pour les deux à compter du 1^{er} août dernier, et deux louis, pour leur voyage, et le dit Le Clerc et sa femme se sont soumis à demeurer au Concert jusqu'au 1^{er} janvier 1738 au moins ». La comparaison de la signature du musicien portée sur le procès-verbal de l'Académie de Moulins avec celle de Jean-Benoît Leclair qui paraphent certains actes d'état-civil de Lyon permet d'affirmer que c'est bien le dernier-né de la famille Leclair qui s'en fut tenter la fortune en Bourbonnais. Détail piquant : si son engagement et celui de sa femme ne furent signés que le 15 août et non le 1^{er}, date de leur entrée en service à l'Académie, c'est que son mariage ne fut pas célébré plus tôt : Jean-Benoît ne reçut que le 12 août du curé de la paroisse Saint-Pierre de Lyon la « remise » qui devait lui permettre de « s'épouser à Moulins avec Catherine de La Porte » (laquelle, du reste, sur un autre acte est appelée Pierrette Laporte).

L'Académie de Moulins fut satisfaite des services du couple Leclair qui, par délibération du 4 mars 1737, vit ses appointements portés à huit cents livres. Peu après, Leclair, qui tenait la partie de premier violon, abandonna son poste, ainsi que le montre une lettre de l'Intendant Pallu écrite au mois de juillet 1737 et conservée dans les Archives du Puy-de-Dôme. En 1739, il était de retour à Lyon et, le 12 février, il faisait baptiser une fille à Saint-Pierre. Avait-il à cette époque renoncé provisoirement au métier musical ? En tous cas, l'acte de baptême lui attribue la profession de marchand.

DEUX SŒURS LECLAIR. — Seules des enfants, Françoise et Antoinette ne paraissent pas avoir professé la musique. La seconde dut mourir jeune, en tout cas antérieurement à 1751. Quant à Françoise, femme Vial, elle fut la mère du musicien Antoine Vial que l'on soupçonna d'avoir été, à Paris, en 1764, l'assassin de son oncle Jean-Marie Leclair l'Aîné.

LÉON VALLAS.

NOTICE SUR BERNARDO PASQUINI

1637-1710

C'est surtout comme grand organiste que l'histoire de la musique mentionne Bernardo Pasquini ; du compositeur, elle ne rappelle que les toccates, les cantates et quelques ouvrages moindres.

Ayant entrepris la publication de deux volumes, l'un de Fugues, l'autre de Toccates d'anciens maîtres italiens¹, je fus amené à approfondir les œuvres de ce compositeur si peu connu. Assurément il mérite de l'être davantage, à cause du caractère spécial de son style fait de grâce et de noblesse, vivace et sévère à la fois.

Déjà sa *Toccata sur le Chant du Coucou* (1698) est un des premiers exemples d'impressionisme musical : elle reproduit avec bonheur l'effet des harmonies de la nuit et celui plus étrange, du chant de l'oiseau. Elle peut heureusement soutenir la comparaison des pièces où Frescobaldi et Daquin ont tenté de rendre le charme de la voix du coucou au milieu du silence de la nature.

Les recherches auxquelles je me suis livré dans les catalogues des bibliothèques italiennes et étrangères, quoique non terminées, m'ont conduit à rédiger le catalogue que l'on verra plus loin ; je serai reconnaissant à ceux qui voudront bien me communiquer tout renseignement relatif aux œuvres et à la vie de Bernardo Pasquini. Sa place est certainement parmi les musiciens les plus importants du

1. *Fughe per Clavicembalo o Pianoforte di Antichi Maestri Italiani. Toccate per Clavicembalo o Pianoforte di Antichi Maestri Italiani* (Ricordi, 1918). La maison d'édition « Musica » de Rome publiera prochainement un volume d'œuvres de Bernardo Pasquini du aux soins de MM. F. Boghen et A. Bonaventura.

xvii^e siècle ; il a été le maître de Durante, de Gasperini et peut-être a-t-il lui-même fréquenté Scarlatti à Rome.

CATALOGUE DES ŒUVRES DE BERNARDO PASQUINI¹

ŒUVRES DRAMATIQUES

Alcata, B. E. — *Alessandro aurante* (incomplet), Br. M. — *Arianna*, B. E. — *Artide* (2 actes, 8905), B. C. P. — *Caduta delle Amazzoni*, B. E. — *Dov'è amore e pietà* (1679), Br. M. — *Eudisia* (1692), U. B. W. — *Idalina*, B. N. — *Idalina* (3 actes, n° 8906), B. C. P. — *La donna ancora è fedele* (1676), B. E. — *La forza d'amore*, F. W. M (copie ; B. I. M. F.). — *Lisinaco*, B. E. — *Seleuco* (incomplet), Br. M. — *Tirinto* (3 actes, 1672), B. E.

CANTATES

Manuscrits : B. L. M., A. S. P. — B. M. (466 et 467). — B. E., *Dieu-sept volumes* (Airs Cantates, Opéras). — *Aplauso musicale a 5 voci* (D. 2359), B. I. M. F. — B. N. *Un volume relié*.

ORATORIOS

Il Martirio di S. Vito, H. B. W. — *La sete di Cristo* (composé entre 1687 et 1689), H. B. W., 18665. — *Mosè*, H. B. W. — *S. Agnese* (2 parties), B. E. — *S. Alessio*, H. B. W.

AIRS DIVERS

Canti per soprano e b c, B. M. — *Codici Ashburnhamiani*, deux airs, B. L. (1452). — *Mss in-4°*, Mus. B. E. (F, 910-911). — *Mio nume ch'in croce, con b. c.*, B. C. N. — *Codici Barberini*, B. V. (4148, già XLVII-19), 4149, 4153, 4157, 4158). — *Harl. Mss*, Br. M (1270 à 1273). — *Add Mss*, Br. M (3056). — *Mio*

1. Ce catalogue comprend les œuvres (mss.) connues jusqu'ici.

Abbréviations du nom des Bibliothèques : B. V., Bibl. Vaticana, Rome. — B. E., Bibl. Estense, Modène. — B. L. M., Bibl. del Liceo Musicale, Bologne. — A. S. P., Archivio di S. Petronio, Bologne. — B. M., Bibl. Marciana, Venise. — B. L., Bibl. Laurenziana, Florence. — B. I. M. F., Bibl. Istituto musicale, Florence. — B. C. N., Bibl. del Conservatorio, Naples. — B. N., Bibl. Nationale, Paris. — B. C. P., Bibl. du Conservatoire, Paris. — Br. M., British Museum, Londres. — F. W. M., Fitz William Museum, Cambridge. — H. B. W., Hofbibl., Vienne. — H. B. B., Hofbibl., Berlin. — K. M. D., Kön. Musiksammlung, Dresde. — U. B. W., Universitätsbibl., Wurzburg.

cor, mio cor, F. W. M. — *Canzonette* (n° 8907, avec la mention : « Quasi tutto del Pasquini »), B. C. P.

MUSIQUE DE CHAMBRE

Un volume (Cantates, « Canzonette », deux Motets pour soprano et b. c.), B. E. — *Add. Mss* (trois volumes. Dates : 1703-1708), Br. M. (31501). — *Un volume*, Br. M. (36661). — *Duetti*, Br. M. (5056). — *Un volume* (1702), *Saggi di Contrappunto* H. B. B. — *Dialogo a 2 voci*, K. M. D.

F. BOGHEN (Florence).

(Traduction de M. L. Pereyra)

DOCUMENTS

NOUVELLES MUSICOLOGIQUES

ORGANISTES FRANÇAIS DU XVI^e SIÈCLE

Il n'est pas inutile de recueillir tout ce qui intéresse les organistes au temps de François I^{er}, puisque c'est précisément, sous ce règne que l'éditeur parisien Attaignant a publié, en 1530 et 1531, les fameux recueils de pièces d'orgue notées en tablature qui sont aujourd'hui conservées à la Bibliothèque de Munich.

Nous signalerons donc « noble homme Jehan des Grez, organiste du Roy », qui en 1530-1531, payait 12 sous 1 aris, pour une maison sise rue Jean le Mire (paroisse Saint-Eustache) « au lieu de P. le Tonnelier qui fut au lieu de maître Guillaume Lescot » (sans doute le père de Pierre Lescot) ¹.

Ce Jehan des Grez dut avoir comme collègue à la cour de François I^{er}, Jehan Pathie, qualifié en 1530 de « petit organiste » sur les comptes des menus Plaisirs, et le célèbre Roger Pathie, natif du diocèse de Cambrai, qui fit partie de la musique de la Chambre de 1533 à 1535, et devint ensuite (1538) organiste de la reine de Hongrie, régente des Pays-Bas et chanoine de Saint-Bavon à Gand en 1541 ².

Citons encore « Maître Philippe du Chasteau, escolier étudiant en

1. Archives Nationales (S^t 1256, p. 175 v^o), censier de 1530-31. Nous remercions tout particulièrement M. l'abbé de Launay d'avoir attiré notre attention sur ce précieux manuscrit. En 1575, André Rebuffe « maréchal des logis de la Roynie mère, payait la même somme » au lieu de Kristoffe Des Graiz qui fut au lieu de Jehan des Graiz, organiste du Roy.

2. Sur Jehan Pathie, Cf. *Année Musicale* (1^{re} année), p. 226 : H. Prunières, *La musique de la Chambre et de l'Écurie sous le règne de François I^{er}*. Voir, au sujet de Roger Pathie, Van der Straeten, *Curiosités musicales des Pays-Bas*, p. 145, et les inventaires sommaires des Archives départementales du Nord.

l'Université de Paris », qui, en 1531, reçoit la somme de six livres pour avoir joué des orgues à l'Hôtel-Dieu « es festes solempnelles ¹ ».

FÉLIX RAUGEL.

ENCORE LE NEVEU DE RAMEAU

« Nous annonçons les Pièces de Clavecin distribuées en six suites d'Airs de différents caractères, *le Génie François, la Muse Italienne, les Magnifiques, les Gens du bouton, un Réveil, une Fête champêtre un Ballet de Psyché, le Général d'Armée, etc.*, composés par M. Rameau, neveu du célèbre musicien qui a illustré ce nom, et fils de M. Rameau le cadet. Gravées par Madame Leclair, Œuvre première. Prix 6 livres.

« Nous dirons à l'avantage de l'Auteur qu'il possède les deux qualités qui caractérisent le plus l'homme de talent, un grand feu d'imagination, et le courage de sortir de la marche commune et d'oser risquer pour tâcher d'être original.

« Les pièces indiquées se trouvent chez lui, et aux adresses ordinaires ».

Mercur de France, juin 1757, 1^{er} vol., p. 156.

Ed. Grégoir, mentionnant le même recueil de « Nouvelles pièces de Clavecin en 6 suites » ajoute aux titres donnés par le *Mercur* (sans d'ailleurs indiquer d'après quelle source) ceux-ci, non moins caractéristiques : *la Voltaire, les Trois Rameaux, le François aimable, la Toujours nouvelle*, etc. Il mentionne encore :

« *Six Sonates pour Clavecin*. Paris, chez Imbault ». (Edouard G.-J. GRÉGOIR, *Les Gloires de l'Opéra*, second volume, p. 156.)

« Le Concert (Spirituel) du lundi 20 mars (1758) a commencé par une symphonie de M. Rameau le neveu. » (*Mercur de France*, 1758, 2^e vol., p. 170.)

« Au concert spirituel du jour de l'Assomption de la Sainte-Vierge : symphonie de M. Rameau le neveu. » (Edouard G.-J. GRÉGOIR, *Des gloires de l'Opéra*, 2^e vol., p. 237.)

Cette dernière audition eut lieu le 15 août 1759. La symphonie de Rameau le neveu que l'on exécuta est sans doute celle qu'on avait déjà fait entendre l'année précédente. Cf. MICHEL BRENET, *Les Concerts en France*, p. 258.

Communiqué par CH. BOUVET.

1. Arch. de l'Assistance publique. Hôtel-Dieu, f. II, n° 6600. Les orgues de l'Hôtel-Dieu furent reconstruites en 1571

ORGUES ET ORGANISTES PENDANT LA RÉVOLUTION

Extraits des *Procès-verbaux du Comité d'Instruction publique de la Convention nationale*, par J. GUILLAUME. Imprimerie nationale, t. IV, 1901.

Du 3 floréal an 11 : « Le citoyen Couperin¹, organiste célèbre, instruit le Comité qu'un des meilleurs orgues de Paris vient d'être mis en vente. Le Comité renvoie à la Commission des arts. » En note : « La Commission des arts arrêta, le 10 floréal, d'écrire au département pour l'inviter à faire surseoir à la vente de tous les orgues au-dessus de quatre pieds. » P. 245.

Du 29 floréal suivant : « Le citoyen Séjean, organiste, se présente au Comité et rappelle la pétition présentée par les musiciens organistes attachés ci-devant aux paroisses, tendante à obtenir un traitement ou des pensions de retraite, conformément au décret rendu par l'Assemblée législative en faveur des musiciens jadis attachés aux cathédrales et églises collégiales. Le même citoyen manifeste ses sollicitudes sur les orgues dont il désire la conservation. Un membre observe que la Commission des arts a pourvu à la conservation des orgues au-dessus de quatre pieds. Sur la demande principale du citoyen Séjean, il pense que c'est au Comité de liquidation à en faire le rapport... » Renvoyé à ce Comité « pour faire étendre et appliquer aux artistes pétitionnaires et musiciens l'effet du décret rendu par l'Assemblée législative. » En note : « Néant ». P. 450.

Communiqué par JULIEN TIEBSOT.

La Petite Scène, dont notre collègue M. X. de Courville fut l'initiateur, a donné une intéressante série de représentations de la *Princesse d'Elide*, comédie-ballet de Molière et Lulli, dont la musique a été reconstituée avec une fidélité scrupuleuse. Plusieurs autres de nos collègues ont pris part à l'exécution musicale : M. Félix Raugel, qui a dirigé l'orchestre, MM. de Vallombrosa, Brunold, etc.

De son côté, la Comédie française a remis à la scène *le Silicien*, des mêmes auteurs.

1. François-Gervais Couperin, organiste de Saint-Gervais depuis 1789.

A l'occasion du centenaire de Dante ont été célébrées à la Sorbonne des fêtes commémoratives, dans lesquelles, grâce à M. André Pirro, la musique a eu sa place. Signalons notamment la séance du 2 juin, où, dans le grand amphithéâtre, ont été exécutées, sous la direction de M. Amédée Gastoué, des pièces françaises contemporaines du « *poeta sovrano* » : un conduit à 3 voix ; un rondel accompagné ; un motet avec triple, un autre avec quadruple, pour les voix, chœur et instruments.

A la cérémonie commémorative du centenaire de la mort de Napoléon, célébrée aux Invalides, les enfants de la « Cantoria » ont chanté en chœur un fragment du *Chant national du 14 Juillet 1800*, de Méhul, qui avait été exécuté pour la première fois dans le même lieu, à la date indiquée par le titre, en présence du général Bonaparte, au lendemain de Marengo : « Les fils sont plus grands que les pères », chant du style le plus pur, où les voix de soprano s'unissent avec des harpes et un cor en un ensemble d'une sonorité suave et d'un sentiment très élevé.

M. G. de Saint-Foix a découvert à Milan l'acte de sépulture de Jean-Baptiste Sammartini, mort le 15 janvier 1775, premier document authentique qui ait été trouvé jusqu'à ce jour sur ce maître.

Un congrès de musique sacrée aura lieu à Strasbourg du 27 au 31 juillet. Il y sera donné des auditions de musique d'église, grégorienne, paslestrinienne et moderne (notamment des motets composés par des compositeurs alsaciens), avec le concours des chœurs de la ville de Strasbourg (plusieurs centaines de voix), des concerts d'orgue par M. Joseph Bonnet, etc. Le président du Comité d'organisation est M. le chanoine Victori.

L'Académie des Beaux-Arts a décerné le prix Bordin pour 1921 à notre confrère M. le comte de Fleury, pour son *Dictionnaire de l'orgue* (manuscrit).

BIBLIOGRAPHIE

Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire. Fondateur : ALBERT LAVIGNAC ; directeur : LIONEL DE LA LAURENCIE. 1^{re} partie, *Histoire de la musique*, 4 vol. in-4°, 1913 à 1920, librairie Delagrave.

L'*Encyclopédie de la musique* a repris son activité, interrompue par la guerre ; son 4^e volume, qui vient de paraître, porte l'ensemble paru jusqu'ici à près de 2500 pages, imprimées sur deux colonnes de 70 lignes chacune et remplies de documents musicaux et iconographiques : travail considérable, on le voit.

Cette interruption a été doublement dommageable à l'entreprise, non seulement parce qu'elle en a arrêté la continuité pendant cinq ans et plus, mais encore parce qu'elle a coïncidé avec la mort de celui qui avait eu l'initiative et commencé l'exécution de l'œuvre, le regretté Albert Lavignac. Heureusement, l'éditeur lui a trouvé le meilleur successeur qui pût être souhaité en la personne de M. Lionel de La Laurencie, notre président-fondateur ; et cette qualité seule nous empêche de nous étendre autant que nous le voudrions sur l'avantage qui nous semble résulter de cette substitution. Il n'est que trop certain que le plan primitivement adopté pour la composition d'une œuvre vraiment monumentale, comme est cette Encyclopédie, était défectueux, ne fût-ce qu'en raison des disparates que présentent les diverses parties des éléments composants. Beaucoup sont excellents : les noms de MM. Loret, Emmanuel, Saint-Saëns, Gastoué, Gasperini, Chilesotti, Radiciotti, Romain Rolland, André Pirro, Michel Brenet, Quittard, P.-M. Masson, L. de La Laurencie, etc., qui ont signé d'importants articles de cette histoire de la musique en sont les sûrs garants. Mais il y en a d'autres — trop d'autres — moins bien faits pour inspirer confiance à la musicologie et qui, hélas ! représentent l'« amateurisme » dans toute sa candeur. Que de notions superficielles et inexactes contenues dans les parties dues à ces derniers collaborateurs ! Et quelle fâcheuse diversité dans la méthode ! C'est ainsi qu'après avoir lu, sur la musique française au XVIII^e siècle, une étude de haute valeur, véritable modèle de résumé fait pour une encyclopédie, où l'auteur (c'est encore M. Lionel

de La Laurencie) examine le sujet et le traite dans toute son ampleur et sous toutes ses faces, citant les sources multiples, modernes aussi bien qu'anciennes, auxquelles il a puisé, voici que, suivant la chronologie, on tombe sur un article fait uniquement à coup de ciseaux d'après deux livres — tout au moins deux auteurs — sans aucune vue personnelle, aucune référence, véritable exemple de plagiat pur et simple.

Ailleurs, ce sont des disproportions choquantes. Feuilletons par exemple le chapitre consacré à la « période contemporaine » en France. Nous y lisons tour à tour 10 pages sur Ambroise Thomas, 12 sur Gounod, 6 sur Reyer, 28 sur Massenet, et ainsi de suite. Sur César Franck, pas un mot. Serait-ce par hasard que l'auteur des *Béatitudes*, venu à Paris à douze ans et y ayant passé sa vie entière, est, en raison de sa naissance, considéré comme Belge ? Mais le même volume, consacré à l'histoire de la musique en France, avait attribué de longues notices à Meyerbeer (de Berlin), à Offenbach (de Cologne), à Niedermeyer (de Nyon, ville de Suisse que l'*Encyclopédie* imprime « Noyon ») et consacré des mentions plus ou moins importantes à Albert Grisar, d'Anvers, Leborne, de Bruxelles, Litolff, de partout excepté de France, etc. Reportons-nous donc à l'article « Belgique ». Nous y trouvons enfin 26 lignes — le tiers d'une colonne — perdues entre Adolphe Samuel et Jan Blockx et dont une partie discute si César Franck est vraiment Belge, ou s'il n'est pas plutôt Français, ou encore d'origine allemande, le reste ne contenant qu'une énumération insignifiante et incomplète. Vraiment, on peut se demander d'où a pu provenir un pareil dédain pour un maître dont le génie est consacré et qui a tenu une si grande place dans l'art de son temps et du nôtre.

Soyons assurés que nous n'aurons plus à relever de pareils défauts dans la suite de l'*Encyclopédie de la musique*, pourvu toutefois que son nouveau directeur ne se trouve pas trop lié par des engagements antérieurs. Le 4^e volume est fait pour nous donner tout espoir à cet égard. Il se compose, en sa plus grande partie, d'une histoire de la musique en Espagne, par M. Rafaël Mitjana, ouvrage de grande importance (450 pages du format que nous avons dit) et qui n'a d'autre défaut que d'excéder le cadre d'un résumé destiné à un ensemble encyclopédique ; mais ce n'est pas nous qui nous plaindrons d'avoir, sur un sujet qui ne nous est pas très familier, un ouvrage d'ensemble conçu et traité avec tant d'autorité et de compétence. Cinquante autres pages, dues à un musicien pour qui le génie espagnol n'a pas de secret, M. Raoul Laparra, sont consacrées à la musique et la danse populaires en Espagne ; après quoi vient encore un chapitre sur le Portugal, par M. Michel'Angelo Lambertini, et, pour finir, un appendice sur « la Renaissance musicale » en Espagne, par M. Henri Collet.

Nous attendons avec confiance et curiosité la suite de cette Encyclopédie.

JULIEN TIERSOT.

TIERSOT (Julien). — **Chansons populaires françaises** (recueillies et harmonisées). Paris, Hengel, in-8°, 78 pp. — **Mélodies populaires des provinces de France** (7^e et 8^e séries, comprenant les mélodies numérotées de 61 à 80). Paris, Hengel, in-8°, 78 pp.

En publiant ces deux recueils, M. Tiersot nous montre encore de nouveaux aspects de nos chansons populaires. Il y aura bientôt quarante ans que M. Tiersot consacre une part de son activité à la reconstitution de ce trésor inépuisable de lyrisme et de poésie que sont les chansons de France. L'ensemble de ces chansons forme un art véritablement national, puisqu'il vit dans toutes les régions du pays et exprime tous les sentiments, toutes les beautés, de la nature et de l'âme françaises.

De Josquin des Prés à Claude Debussy, nos musiciens ont toujours cueilli avec le plus grand soin ces simples fleurs de la campagne, de la lande ou de la montagne, et ils en ont composé souvent un élixir de vie éternelle pour les plus belles de leurs œuvres. C'est pourquoi nous sommes heureux de saluer l'apparition de ces deux recueils. Le premier nous offre un *florilegium* de rondes, de légendes, de récits ou tableaux de la vie rustique, deux *noëls* et cinq chansons d'Alsace et de Lorraine; l'autre recueil continue la série des six volumes, déjà parus, de mélodies des provinces françaises et comprend principalement des chansons lorraines, bretonnes, flamandes, en langue d'oc ou en dialecte alsacien, publiées avec leur texte poétique original sous la traduction française.

L'auteur qui, par ailleurs, s'est toujours intéressé aux manifestations les plus modernes de l'art, n'a pas cru devoir se départir, dans l'harmonisation de ces mélodies, de la simplicité et du naturel dont il a fait preuve dans les recueils précédemment parus, et il a écrit pour le piano des accompagnements faciles et pratiques, sans autre but que de mettre en valeur l'expression et la forme de ces chants. Il faut l'en féliciter et souhaiter qu'il continue à enrichir ce répertoire infiniment varié d'expression et d'aspect.

Un dernier vœu : l'*Histoire de la Chanson populaire en France*, couronnée par l'Institut en 1885, est devenue, depuis longtemps, introuvable; les amis de la chanson française seraient heureux de voir réapparaître, encore agrandi et enrichi, cet ouvrage capital, qui nous donnerait aujourd'hui, une idée complète de la richesse et du perpétuel renouvellement de la chanson populaire en France.

FÉLIX RAUGEL.

FRANÇOIS COUPERIN. — **Les Folies françaises, ou les Dominos**, édition nouvelle précédée d'un avertissement par Vincent d'Indy et ornée de compositions de Maxime Dethomas, gravées sur bois par Léon Pichon. — Chez l'imprimeur, L. Pichon, 1 vol. in-4°, oblong.

La typographie de luxe (la seule qui réussisse, en ce moment, paraît-

1) commence à envahir le domaine de la musique et prépare aux bibliophiles fortunés des régals du goût le plus fin : félicitons-les. Et signalons-leur le séduisant cahier oblong dont nous venons de donner le titre. Il les charmera en les instruisant ; car, sous leur couverture de papier ancien, tirées sur des papiers de choix, ornées de 12 planches décoratives et évocatrices aux teintes 12 fois variées (selon la couleur des dominos), ils ne trouveront pas seulement les 12 petites pages de Couperin le Grand, depuis la *Virginité* jusqu'au *Désespoir* et la *Pudeur* jusqu'à la *Jalousie taciturne*, dans leur joli aspect de l'édition originale ; ils pourront goûter, en manière d'introduction, une savoureuse étude de M. Vincent d'Indy sur le musicien, son œuvre, son caractère, sa famille et ce berceau des Couperin, voisin de l'église Saint-Gervais, que M. Charles Bouvet (cité et loué, ici, comme il convient) a récemment fait revivre pour nous, avec une surprenante abondance d'informations, dans son livre sur *Les Couperin*. Ce fin jugement, cette critique de maître, donne à l'œuvre d'art qu'est l'ouvrage une valeur particulière, qu'on ne saurait trop louer.

H. DE C.

LOUIS SCHNEIDER. — **Claudio Monteverdi. L'Homme et son temps, le Musicien.** 1 vol. in-8°, illustré. Librairie académique Perrin et C^{ie}, 1921.

Voilà un livre puissamment documenté et d'un grand intérêt pour l'histoire de l'Art.

Le dispositif par chapitres, adopté par l'auteur, lui permet de sérier fort heureusement les différentes périodes de la vie du noble artiste dont il traite, et facilite la lecture d'un ouvrage aussi important que l'est celui-là.

M. L. Schneider nous montre les débuts du musicien, son séjour à Mantoue, à la cour des ducs Guillaume et Vincent I^{er}. Il étudie ses premières compositions, les *Madrigali Spirituali*.

Mais voici venue la grande époque du réformateur, l'année 1607. C'est en effet pendant le carnaval de cette année 1607 que fut représenté pour la première fois l'*Orfeo*. Un événement considérable vient de se produire. A l'art élégant, mais conventionnel de ses prédécesseurs et de ses contemporains, Claudio Monteverdi a opposé un art vivant, profondément ému, dans lequel les mouvements de l'âme et les paroles qui les expriment font parties intégrantes de la musique. Le cri du cœur, l'élan de la passion, le heurt des sentiments ont trouvé leur interprète : le drame lyrique, vraiment humain, vient de naître.

C'est le succès, c'est la renommée ; toutefois le cœur de l'artiste doit être mis à la torture : la mort lui ravit sa chère compagne, la mère de ses deux fils, Claudia Cattaneo. De son cœur ulcéré, de sa douleur immense s'exhalera alors le sublime *Lamento* de l'Ariana.

Les difficultés de la vie l'assaillent, il voyage, retourne dans sa ville natale, Crémone, va à Rome, à Florence, *reçoit l'ordre* de rentrer à Mantoue, puis *est congédié* : c'était pour l'artiste la libération d'une servitude qui lui pesait. Enfin, il s'établit à Venise.

Entre temps, Monteverdi crée des œuvres admirables d'ordre divers : des Madrigali, des Scherzi, des drames lyriques et des ballets ; dans toutes ses compositions, il reste personnel et égal à lui-même, grand, très grand.

Pour nous faire connaître la psychologie de l'homme, M. L. Schneider a eu à sa disposition un élément documentaire considérable : les lettres du musicien (cent vingt). M. L. Schneider n'a pas manqué d'en tirer tout le parti possible, il l'a fait avec tact et délicatesse ; il en est de même de l'analyse des œuvres de l'artiste qui est traitée avec un soin et une minutie parfaits. Sous ce double aspect, M. L. Schneider a su placer le grand novateur en pleine lumière et lui donner tout son relief. Qu'il en soit loué. Son livre servira à faire connaître et apprécier davantage le génie créateur de celui dont on ressuscitera la musique, « chaque fois qu'il s'agira d'évoquer le vrai père du drame lyrique, le compositeur qui a répudié les règles étroites des théoriciens pour donner libre cours aux accents de son cœur ».

CH. B.

JANE ARGER (M^{me}). — **Les Agréments et le Rythme.** Paris, Rouart, Lerolle et C^{ie}, grand in-8°, 117 pp. avec de nombreux exemples de musique.

Les lecteurs de cette revue connaissent déjà la communication de M^{me} Jane Arger, sur le rôle expressif des agréments dans l'école vocale française de 1680 à 1760. Cette étude était une sorte de résumé de l'ouvrage théorique et pratique qui vient de paraître. M^{me} Arger a voulu éclaircir et faciliter l'étude de l'école vocale française du XVIII^e siècle souvent méconnue et, en tout cas, trop peu connue : avec une méthode et un ordre parfaits, l'auteur a groupé chronologiquement les meilleures définitions et les exemples les plus significatifs donnés par les maîtres les plus qualifiés pour chacun des agréments pratiqués dans le courant du XVIII^e siècle, et a fait suivre chaque tableau de leur représentation graphique, et chaque paragraphe de théorie et d'histoire d'un résumé pratique d'interprétation.

Des textes de Brossard, de Bacilly, de Couperin, de Monteclair, de Rameau, de l'Affilard, du célèbre chanteur Jean-Baptiste Bérard, sans parler des anonymes et d'autres savants auteurs, sont choisis de manière à donner un aperçu général de l'évolution des agréments au cours du XVIII^e siècle et à nous renseigner avec précision sur la solution des problèmes rythmiques particulièrement délicats, tel que celui des « notes pointées ». Les auteurs du XVIII^e siècle, en effet, ne mar-

quaient pas toujours les croches inégales « les laissant à deviner aux gens que l'on croit y devoir être experts » ; ils n'indiquaient pas toujours clairement le mouvement des pièces ; de là, pour l'exécutant moderne, des causes de doute et des occasions de se méprendre lourdement sur l'interprétation de notre musique ancienne. M^{me} Arger relève toutes les particularités dignes de retenir l'attention et résoud les difficultés. Cet ouvrage rendra les plus grands services aux professeurs et aux chanteurs ; on y apprendra clairement ce que nos pères appelaient le « goût du chant » ; il servira de guide très sûr dans l'étude de la musique vocale de chambre, de concert et même d'église, et l'historien y trouvera aussi son compte.

La cantate française, dont le développement fut si considérable pendant la première moitié du XVIII^e siècle, est représentée par une foule d'œuvres charmantes, expressives et pittoresques, dignes aujourd'hui de revivre en nos modernes concerts, et qui ne peuvent produire leur effet qu'exécutées avec toute « la propreté », la noblesse ou la tendresse requises. Ces œuvres élégantes et délicates vont revivre, grâce à M^{me} Arger, qui a entrepris l'édition des pages les plus représentatives de nos grands et de nos petits maîtres¹ : aimable galerie où l'on pourra admirer Jean-Baptiste Morin, Nicolas Bernier, Destouches, Mouret et Gervais à côté de Clérambault, de Campra, de Rameau et de Montéclair.

En les écoutant, nous penserons à Quentin Latour ou à Perroneau, à M^{lle} Fel ou à M^{me} Vanloo, et nous nous laisserons émouvoir par tant de charme et tant de grâce parfois si étrange.

FÉLIX RAUGEL

GASTON CARRAUD. — **La Vie, l'œuvre et la mort d'Albéric Magnard**, 1 vol. in-12, Rouart, Lerolle et C^{ie}.

Bien que des sujets aussi proches de nous qu'est l'histoire de la vie et de la mort d'Albéric Magnard ne soient pas de ceux auxquels s'intéresse de préférence la musicologie, laquelle préfère avoir un peu plus de recul dans le temps, nous croyons pourtant devoir signaler dans notre Bulletin un livre dont l'auteur, comme le héros, morts tous les deux, sont loin maintenant. Et déjà, quand il vivait parmi nous, Magnard semblait souvent être lointain, étant de nature distante et considérant plus volontiers les choses de ce bas monde du point de vue de Sirius qu'en se limitant à l'étroit horizon où il nous faut pourtant bien rester enfermés, pauvres humains que nous sommes. Il y avait, chez l'auteur de *Guerceur* et de *Bérénice*, un esprit de rationalisme qui l'apparentait certainement bien plus à certains hommes du passé qu'à ceux qui ne sortent pas des diverses préoccupations contemporaines. Cette figure très caractéristique, vraiment unique en notre temps, a été retracée par le biographe en des traits d'un relief accusé. Les extraits

1. Collection « La Cantate » par M^{me} Jeanne Arger, Paris, Rouart, édit.

des quelques écrits de Magnard reproduits à la fin du livre nous avertissent d'ailleurs, que, tout moderne qu'il fût, il était certainement des nôtres. Il résulte de l'article *Pour Rameau*, qu'il fit paraître en 1894, qu'il fut le premier initiateur de la publication de l'œuvre complète de l'auteur de *Castor et Pollux*, la plus considérable en somme qu'ait produite le mouvement musicologique français. Son article de 1890 sur *les Troyens*, à l'occasion des représentations de Carlsruhe, commence ainsi : « *Les Troyens* m'apparaissent le chef-d'œuvre de l'art lyrique française en notre siècle. » Un article sur *la Synthèse des arts* nous offre en quelques pages une lucide vue d'ensemble sur l'évolution du génie lyrique depuis Bach et Gluck jusqu'à Wagner et au drame musical contemporain. Tout cela dénote une grande et rare hauteur d'esprit.

J. T.

J. G. PROD'HOMME. — **Richard Wagner et la France**, 1 vol. in-12, éditions Maurice Senart, Paris, 1921.

Nous ne saurions nous étendre sur cet ouvrage dans un périodique essentiellement consacré aux pures spéculations musicales : trop souvent il appellerait des polémiques, qu'il est préférable d'éviter. En quelque endroit sont considérés les progrès suivant lesquels l'œuvre de Wagner a « conquis » nos scènes nationales françaises (p. 29). Nous restons rêveurs devant la constatation de cette « conquête » effectuée, par persuasion, par un représentant des plus autorisés d'un peuple qui a, en effet, tenté de grands efforts pour assurer ses conquêtes ; et peut-être aurions-nous aimé voir l'auteur trouver à cela quelques inconvénients. C'est, à coup sûr, donner la preuve d'un beau désintéressement que de ne pas vouloir qu'il soit tenu compte des « intérêts » parce que ceux-ci sont mêlés à une question d'art. S'il fallait réduire à cela (et quand ce serait...) l'examen d'une question dont la portée générale est autrement complexe et haute, nous rappellerions simplement ceci : on a fait voir, naguère, le danger de « l'emprise allemande » dans divers domaines de notre activité nationale ; par quelle vertu la musique serait-elle donc la seule à y échapper et pourquoi n'est-il interdit qu'à elle de s'en garder ? Ce sont là des réflexions d'ordre, il est vrai, peu musicologique ; mais nous avouons n'avoir jamais pu nous défendre contre elles à la lecture de maints écrits semblables à celui qui fait l'objet de la présente notice, et dans l'esprit desquels il nous semble apercevoir un peu trop de détachement.

J. T.

HENRI DE CURZON. — **L'Œuvre de Richard Wagner à Paris et ses interprètes**, (1850-1914), 1 vol. in-4° illustré, Paris, Maurice Senart.

Il semble bien que la composition de ce livre ait été achevée dès 1914, sauf quelques pages d'introduction ajoutées au cours de la guerre ; il

est d'ailleurs d'un intérêt purement rétrospectif et ne laisse prise à aucune discussion. Edité avec un véritable luxe, cet ouvrage contient les reproductions des portraits de tous les grands interprètes des œuvres de Wagner en France, chefs d'orchestre, chanteurs et chanteuses. Il résume ainsi des souvenirs restés chers à ceux qui ont vécu dans ce qu'on a appelé les temps héroïques du wagnérisme, et qui, sans fermer les yeux à la vérité sur certaines considérations à côté des œuvres, n'en ont pas moins gardé à celles-ci toute l'admiration qui ne doit jamais faire défaut aux authentiques productions du génie.

J. T.

PAUL BERGMANS. — **Quatorze lettres inédites du Philippe de Monte.** Bruxelles, 1921, in-8° de 30 pp. — **Notice sur le baron Limnander de Nieuwenhove.** — Bruxelles, 1920, in-8° de 94 pp. — **L'enseignement de l'archéologie et de l'histoire de l'art dans les Universités belges.** Anvers, 1920, in-8°, 9 pp.

De ces trois plaquettes, dues au distingué professeur de l'histoire de la musique à l'Université de Gand, les deux premières sont des notices concernant deux musiciens belges d'époques fort éloignées : l'un du xvi^e siècle, l'autre du xix^e. Philippe de Monte a vécu de 1521 à 1603. Il fut maître de chapelle à Prague : c'est de cette ville qu'entre 1585 et 1593 il a écrit à un savant de ses amis, resté dans leur commun pays, le botaniste Charles de l'Ecluse, les lettres dont l'impression, entreprise pour la première fois, donne au travail de M. Bergmans un intérêt rare ; car les lettres des musiciens du xvi^e siècle ne sont pas communes, et hormis celles de Roland de Lassus, nous n'en connaissons guère de collections aussi importantes que celle-ci. Il y est d'ailleurs question de tout excepté de musique : de guerres en Flandre, en Bohême, avec les Espagnols, avec les Turcs, de maladies, de peinture, de plantes ; les préoccupations de la vie privée se mêlent aux intérêts généraux, par exemple dans les lettres où, à propos de la capitulation d'Anvers, l'artiste se félicite de pouvoir être remis en rapports avec son imprimeur, et celui-ci n'est autre que Plantin, qui en effet a publié plusieurs œuvres de Philippe de Monte. Le document est intéressant dans l'ensemble, montrant à quoi était capable de penser un musicien du xvi^e siècle en dehors de son art.

Quant au baron Limnander, son nom n'intéresse pas seulement l'histoire de la musique belge, car ce compositeur connut de brillants succès à Paris, en 1849, avec son opéra-comique des *Monténégrins*. Les œuvres de Limnander occupent une place des plus honorables dans la musique du second Empire.

Enfin, la dernière plaquette de M. Bergmans retrace le discours qu'il prononça en octobre 1919 à l'assemblée publique annuelle de l'Académie royale d'archéologie de Belgique. M. Bergmans y fait ressortir l'absolue nécessité de l'enseignement de l'histoire de l'art dans les Universités,

et ses paroles devront être méditées en France où les chaires d'histoire de la musique sont encore si peu nombreuses.

L. L. L.-J. T.

RENÉ DUMESNIL. — **Le Rythme musical, essai historique et critique.**
Paris, *Mercur de France*, 1921, 1 vol. in-16 de 256 pages.

Le sous-titre de cet excellent ouvrage de vulgarisation en définit fort justement le caractère. L'auteur s'est proposé, non pas d'exposer ses idées personnelles sur la complexe et obscure question du rythme, mais seulement d'édifier une synthèse critique de tous les travaux déjà existants. Il nous fait ainsi toucher du doigt la précarité et l'incertitude de nos connaissances. Les « spécialistes » ne sont d'accord ni sur la définition, ni sur la nature, ni sur les fonctions du rythme. Nous voyons les physiologistes rattacher le rythme à la respiration ou aux battements du cœur, sans prendre garde que les fonctions physiologiques sont loin de monopoliser les phénomènes rythmiques. Avec les psychologues et les esthéticiens, le problème du rythme ne s'éclaircit guère et les musiciens eux-mêmes tiennent à jeter une note dans cette cacophonie intellectuelle; c'est ainsi que Rousseau et Berlioz ont écrit sur le rythme musical des choses assez singulières : Rousseau affirme que le rythme s'applique proprement à la valeur des notes et s'appelle *aujourd'hui mesure* ! Pour Berlioz, le rythme « est la division symétrique du temps par les sons ».

Une étude historique et critique fait ressortir la fausseté de semblables conceptions. Non seulement, à l'origine, dans la musique primitive, le rythme se marque, tantôt par l'inégalité de la durée des sons, tantôt par les modifications d'intensité de ceux-ci, mais encore la fâcheuse idée des temps forts et des temps faibles constitue une hérésie dont la présence de l'accent sur les temps faibles apporte une condamnation formelle. En réalité, l'indépendance du rythme et de la mesure que la notation mesurée tend, peu à peu à méconnaître, se manifeste en toute évidence par la superposition de plusieurs mesures différentes. A ce point de vue, M. Dumesnil cite la scène du bal du *Don Juan* de Mozart, et comme il est impossible de couler certains rythmes dans le cadre des mesures classiques, il nous rappelle que l'auteur de la *Dame Blanche* écrivit à 5 temps une partie de la cavatine : « Viens gentille dame ». La pratique de mesures autres que les mesures binaires et ternaires est devenue courante dans la musique moderne, et on sait que Wagner désirait voir la déclamation lyrique se libérer de la tyrannie de la mesure. En un intéressant chapitre, M. Dumesnil examine les rapports du rythme et de l'expression musicale, et montre que le caractère individuel ou national de la musique ressort surtout de l'élément rythmique. Déjà Liszt, dans son livre sur les *Bohémien*s et leur musique en Hongrie mettait en lumière la puissance de suggestion

du rythme musical, sur lequel les interprètes des œuvres devront porter toute leur attention, tandis que d'autres auteurs, M. Hennequin, par exemple, ont signalé les relations étroites qui s'établissaient entre le rythme musical et l'arrangement rythmique des mots. Certains poètes, Verlaine, Mallarmé ont réalisé de véritables orchestrations verbales dans le drame lyrique, le rythme apportant à la musique et à la poésie la commune mesure nécessaire à leur association intime.

Enfin, deux chapitres traitent de l'origine du *leitmotiv*, basé sur le caractère rythmique des émotions, et de l'évolution de ce moyen d'expression; toute l'histoire de la musique montre que les éléments descriptifs et passionnels se sont coulés dans des formes musicales appropriées et ont revêtu des aspects typiques; or, la physionomie des thèmes conducteurs résulte de leur architecture rythmique et de leur accentuation; l'une et l'autre se maintiennent à travers les diverses manières de mesurer le discours musical, et c'est à cette persistance que le *leitmotiv* doit son pouvoir d'expression intuitive, pour parler comme Alfred Ernst.

Au reste, l'évolution de la musique tend à affranchir l'art des contraintes scolastiques, en le ramenant au respect du rythme naturel. Bien plus, cette évolution s'oriente vers une exploitation systématique des timbres, et la musique occidentale, après s'être longtemps bornée à la mise en œuvre d'éléments qui, comme le rythme, la mélodie et l'harmonie, ne relèvent que de la durée et de la hauteur, entrevoit un avenir où ces éléments céderont la place à de véritables *colorations*, à ce que Schönberg appelle des « mélodies de timbres ».

Une importante bibliographie clôt cet ouvrage, et les lecteurs seront reconnaissants à M. Dumesnil de l'avoir si judicieusement exploitée, car certaines sources semblent plus riches de fantaisie que de science critique.

L. DE LA LAURENCIE.

FÉLIX RAUGEL. — **Le Grand Orgue de la Basilique du Vœu National à Montmartre.** Paris, 1920 (extrait de la *Tribune de Saint-Gervais*). — Description du magnifique instrument construit par notre confrère Ch. Mutin, terminé en juin 1914 et inauguré le 16 octobre 1919.

LES PÉRIODIQUES

- Le Ménestrel**, 4 mars 1921. — ALEX CELLIER. *La Réalisation de la basse chiffrée dans les œuvres de J. S. Bach.*
- Le Tribune de Saint Gervais**, mars à juin 1921. — J. DE VALOIS. *Le Rythme des mélodies grégoriennes, à propos d'un article récent.* — A. GASTOUÉ. *L'Orgue en France au moyen âge, fin.* — G. HELBIG. *Un positif du XVI^e siècle à l'église Saint-Pierre de Montrouge.* — A. GASTOUÉ. *L'orgue en France à l'époque Renaissance.* — Du même. *Note sur des chants hébreux du moyen âge en neumes.*
- La Revue musicale**, mars à juin 1921. — CAMILLE MAUCLAIR. *Vincent d'Indy.* — AD. JULLIEN. *Une dernière faiblesse de Wagner.* — CH. KOECHLIN. *La Musique plaisir de l'esprit ou jouissance sensuelle.* — G. SERVIÈRES. *Le Théâtre lyrique à Paris de 1870 à 1920.* — CH. VAN DEN BORREN. *La Musique de clavier au dix-septième siècle.* — A. M. D. TESSIER. *Notes sur la mise en scène au XVII^e siècle.* — G. DE SAINT-FOIX. *Une sonate inconnue de Mozart.* — A. GASTOUÉ. *Les premiers balbutiements de la musique française.* — GEORGES MIGOT. *Où peut conduire l'évolution progressive de la composition musicale.* — ANDRÉ SUARÈS. *Vues sur Beethoven;* — G.-E. BONNET. *André Philidor et la naissance de l'opéra-comique en France.*
- Cœcilia**. Strasbourg, janvier-avril 1921. — G. PETITCLERC. *Les Ordinaires de la Messe.* — ABBÉ J. GÆSSLER. *Le Cantique en l'honneur de N.-D. du Calvaire à Obernai.*
- Revue Grégorienne**, Tournai, janvier-avril 1921. — Y. DELAPORTE. *Les chants de l'ordinaire de la Messe d'après les documents chartrains.* — DOM A. MOCQUEREAU. *La pensée pontificale et la restauration grégorienne.* — DOM J. GAJARD. *L'édition vaticane du chant de la Passion.* — E. HURAUT. *Les Antiennes des Vêpres.*
- Rivista Musicale Italiana**, Turin, 1921 1^{er} fascicule. — A. GUZZO. *Il Gregoriano e Palestrina.* — G. BUSTICO. *Un librettista antiromantico (Angelo Agnelli).* — E. ALBINI. *La Viola da Gamba in Italia.* — A. DELLA-CORTE. *Appunti sull'estetica musicale di Pietro Metastasio.* — V. FEDELI. *Un petizione de Cantori Pontefici a Pio IX.* — E. ADAŃIEWSKY. *Quelques chants tartares.*
- La critica musicale**. Florence (novembre 1920 à février 1921). — LINO RIGHI. *Pitagora, l'Armonia delle sfere.* — GIULIO FARA. *Studi etnofonici.* — L'Archivio Antoniniano di Padova. — BAINI. *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Perluigi da Palestrina (par A. CAMETTI).*
- Il Pianoforte**. Turin, 2^e année (n^{os} 1 à 5). — A. BONAVENTURA. *Intorno al don Giovanni di Mozart.* — *Come eseguire sul pianoforte la musica per clavicembalo.* — DAMERINI. *L'arabesco sonoro e il suo valore estetico.* — DINO SINCERO. *Il nome di Bach.*

- Rivista nazionale di musica.** 2^e année. GHISLANZONI. *Claudio Monteverdi e la sua Opera*. — VLADIMIRO ZABRIGHIN. *La musica bizantina nei secoli*.
- Musica d'oggi.** Milan, 1921 (n^{os} 3, 4). — A. CAMETTI. *Musicisti del seicento a Roma* (Marc Antonio Pasqualini).
- Music and Letters.** A Quarterly Publication. Londres, octobre 1920, janvier et avril 1921. — C. L. GRAVES. *George Grove, a centenary study*. — A. CARSE. *Seventeenth century instrumentation*. — WINIFRED SHAW. *Cecil Sharp and Folk Dancing*. — C. V. STANFORD. *Three centenaries*. — SYLVIA T. WARNER. *Tudor counterpoint*.
- The Musical Quarterly,** New-York (avril 1921.) — SYDNEY GREW. *National Music and the Folk Song*. — F. H. MARTENS. *Music Monarchs and « The Savage Breast »*. — EDGAR ISTEI. *Beethoven's Leonore and Fidelio*. — ORLANDO H. MANSFIELD. *The Cuckoo and Nightingale in Music*. — W. BARCLAY SQUIRE. *Letters of Robert Franz*. — L. DE LA LAURENCIE. *America in the French Music of the seventeenth and eighteenth centuries*.

QUELQUES OUVRAGES

PUBLIÉS PAR LES MEMBRES DE LA SOCIÉTÉ

- G. ALLIX : *Lettres inédites de Berlioz à Gounet*. Grenoble.
- ANNÉE MUSICALE [L], par MICHEL BRENET, J. CHANTAVOINE, L. LALOY, DE LA LAURENCIE. 3 vol. Alcan, 1911, 1912, 1913.
- JANE ARGER : *La Cantate au XVII^e et au XVIII^e siècle, récits et airs de cantates réalisés et annotés par M^{me} Jane Arger*. — *Les Agréments et le Rythme*. Rouart-Lerolle.
- AD. BOSCHOT : *Hector Berlioz : La jeunesse d'un Romantique ; Un Romantique sous Louis-Philippe ; Le Crépuscule d'un Romantique*. 3 vol. Plon.
- CH. BOUVET : *Huit années de musique ancienne*. Chaix. — *Une leçon de Giuseppe Tartini et une femme violoniste au XVIII^e siècle*. M. Senart. — *Une dynastie de musiciens français, les Couperin, organistes de l'église Saint-Gervais*. Delagrave.
- M. BRENET : *Les Concerts en France sous l'ancien régime*. Fischbacher. — *Les Musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais*. Picard. — *Palestrina*, 5^e édit. Alcan. — *Haydn*, Id. — *Musique et musiciens de la vieille France*. Id. — *La Musique militaire*. Laurens.
- J. CHANTAVOINE : *Correspondance de Beethoven*. Calmann-Lévy. — *Musiciens et poètes*. Alcan. — *Beethoven*, 9^e édit. Id. — *Liszt*, Id. — *De Couperin à Debussy*, 1921. Id.
- G. CUGUEL : *La Pouplinière et la musique de chambre au XVIII^e siècle*. Fischbacher. — *Études sur un orchestre au XVIII^e siècle*. Fischbacher. — *Les créateurs de l'Opéra-Comique français*. Alcan.
- H. DE CURZON : *Meyerbeer*. Laurens. — *La Musique, textes choisis et commentés* (Bibliothèque française xvii^e siècle). Plon. — *Mozart*. Alcan. — *Rossini*, 1921. Id.
- L. DAURIAC : *La Psychologie dans l'Opéra français*. Alcan. — *Essai sur l'esprit musical*. Id. — *Meyerbeer*. Id.
- M. EMMANUEL : *Histoire de la Langue musicale*. Laurens. 2 vol. (couronné par l'Institut). — *Traité de l'accompagnement modal des Psaumes*. Lyon, Janin. — *Trente Chansons bourguignonnes*. Durand.
- H. EXPERT : *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française*, 23 volumes. Sénart.
- B. GALLET (M^{me}) : *Schubert et le Lied*. Perrin.
- A. GASTOUÉ : *Cours théorique et pratique de chant grégorien*, 2^e édition, *Schola Cantorum*. — *Méthode classique de piano élémentaire et progressive*. Senart. — *L'Art grégorien*. Alcan.
- L. LALOY : *La Musique chinoise*. Laurens. — *Rameau*. Alcan.

- P. LANDORMY : *Histoire de la Musique*. Delaplane.
- L. DE LA LAURENCIE : *Le Goût musical en France*. Joanin. — *L'Académie de musique et le concert de Nantes (1727-1767)*. Société française d'imprimerie et de librairie. — Rameau, Laurens. — Lully, Alcan.
- H. LICHTENBERGER : *Richard Wagner, poète et penseur*. 5^e édit. 1911. Alcan. — Wagner. Id.
- D^r MARAGE : *Mesure et développement de l'audition*. — *Petit manuel de physiologie de la voix*. — *Rééducation des surdités consécutives à des blessures de guerre*. Paris.
- A. PIRRO : *L'Esthétique de J.-S. Bach*. Fischbacher. — *Descartes et la Musique*. Id. — *Dietrich Buxtehude*. Id. — Schütz. Alcan.
- E. POIRÉE : *Chopin (les Musiciens célèbres)*. Laurens. — *Essais d'esthétique et de technique musicales*. Fromont.
- J.-G. PROD'HOMME : *Les Symphonies de Beethoven*. Delagrave. — H. Berlioz. id. — Gounod, 2 vol., id. — *Écrits de musiciens*. Mercure de France. — *Œuvres en prose de Richard Wagner*, trad. franç., 9 vol. Delagrave. — Paganini, Laurens. — *La Jeunesse de Beethoven*. Payot, 1921.
- H. PRUNIÈRES : Lully, Laurens. — *L'Opéra italien en France avant Lully*. Champion. — *Le Ballet de cour en France avant Benzerade et Lully*. Laurens.
- H. QUITTARD : *Un musicien en France au XVII^e siècle, Henri Du Mont*. Mercure de France.
- F. RAUGEL : *Les Orgues de l'Abbaye de Saint-Mihiel*, préface de Ch. M. Widor. L'Écho musical.
- TH. REINACH : *Plutarque. Dialogue sur la musique* (en collaboration avec M. WEIL). Leroux. — *La musique des Hymnes de Delphes* (Bulletin de correspondance hellénique, 1893-1896).
- G. DE SAINT-FOIX : W.-A. Mozart (en collaboration avec Th. de Wyzewa). 2 vol. Perrin.
- L. SCHNEIDER : *Claudio Monteverdi*, Perrin, 1921.
- A. SOUBIES : *Le Théâtre italien de 1801 à 1913*. Fischbacher. — *Almanach des Spectacles*, Tome XLIV. Flammarion. — *Les Membres de l'Académie des Beaux-Arts*. 4 vol. Flammarion.
- J. TIERSOT : *Correspondance d'Hector Berlioz : Les années romantiques*. Le Musicien errant, 2 vol. Calmann-Lévy. — *Les Fêtes et les Chants de la Révolution française*. Hachette. — *Notes d'ethnographie musicale*. Fischbacher. — *Gluck*, 4^e édition. Alcan. — *Jean-Jacques Rousseau*, 2^e édition, id. — *Histoire de la Marseillaise*. Delagrave. — *Un demi-siècle de musique française (Entre les deux guerres)*, Alcan.
- A. VINÉE : *Essai d'un système général de musique (Étude sur la Tonalité)*. Fischbacher. — *Principes du système musical et de l'harmonie théorique et appliquée*. Hamelle.